责任编辑：卞国强

文字编辑：刘　见

封面设计：张燕云

孙建平 编集

津 杨 柳 青 画 社

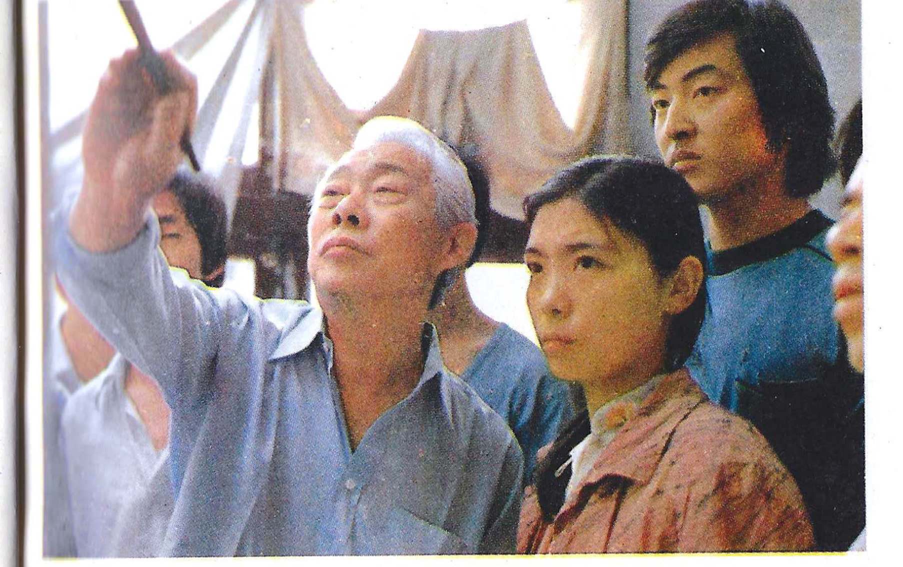


建平兄：

十二月十二日来信今天才收到。谢谢你寄我笔记，感谢你如此诚恳的在我班上费这么多精神做这些工作，非常感动，谢谢你。在杭州的一段短短的时间，同你们大家在一起研究，也给我许多启发，我也能尽量我自己的力量，希望没有使你们失望。对于有的一些人反对我，我倒很想知道他们的批评，照我自己想法，我教的方法很实在，主要做工四大，打基建，并没有一点骗人卖膏药的想法，我向来有诚恳做人的主张。

你们要自己做的了，我们高兴，我不需要什么赞扬，请你们保重。不多写了，祝你圣诞新年快乐。

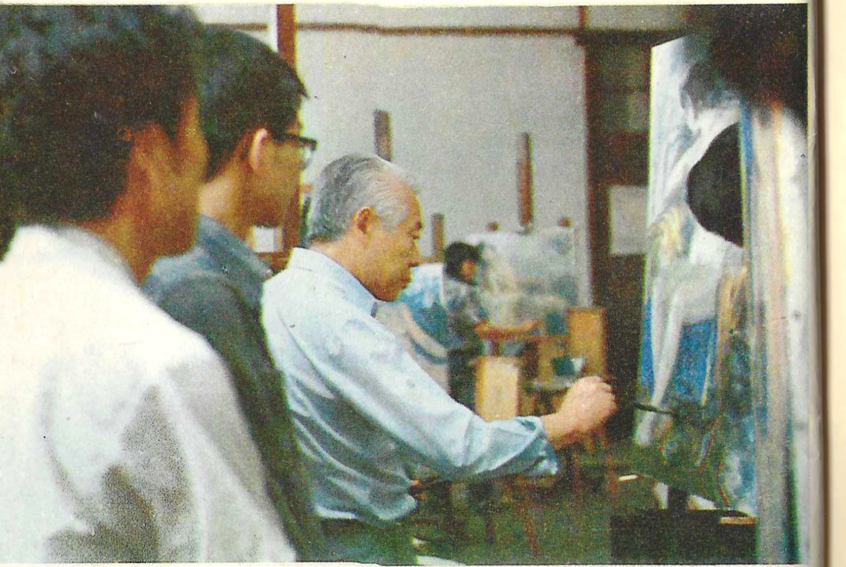
并候秦华好 无极



赵无极先生在学习班上



赵无极先生在学习班上



前　言

赵无极先生是当代著名华裔法籍画家，是当今世界画坛很有影响的一位大师。他以中国人的胸怀，吸收民族传统之神韵，博采欧美绘画流派之精华，融汇东西方之所长，形成自己独特的风格，受到世界艺坛的推崇和颂扬。

一九八五年五月，赵无极先生应我们的邀请，来到他的母校——浙江美术学院。学院举办了为期一个月的绘画讲习班，有来自全国八所美术院校的教师和浙美部分师生二十七人参加。在他当年接受艺术启蒙教育的地方，讲授自己半个世纪艺术实践的思想和技艺，为祖国艺术事业的繁荣奉献出拳拳之心。

当今世界艺术的发展千变万化，从具象到抽象之间，呈现出无穷的艺术样式和无限发展的未来趋势。也对今天的艺术基础教学不断提出了新的课题。赵无极以其独具风貌的抽象绘画驰骋欧亚画坛，曾执教于巴黎的艺术院校。这样一位抽象绘画的巨子怎样进行教学？这个问题在赵先生尚未踏上国土的时候，就引起了艺术教育界和新闻界的注目。当消息传出，赵先生教的是写实绘画，许多人表示了迷惑。在讲学之初，赵先生就语重心长地说：不是我不敢教你们抽象画，因为绘画创作是一种需要，一种自身的需要，内心的需要。你没有这种需要，硬要变，变不了。你们基本方面的观察方法改变以后，觉得自己这样画不够了，内心提出了需要，那就会创出新路子。具象和抽象之间有共通的道理，重要的是获得一种新的观念。在教学中赵先生强调：观念的问题主要是观察的问题，要用自己的眼睛看，这似乎是一种传统的提示，但其独具生命的要点在于：强调努力摆脱陈规定见以及所有外来的影响，主张绘画没

有"成见"，以保证个性化的自由和清新的眼光。强调倾注情感乃至整个生命运动与对象之间的交流，由此获得一种独到的"体验"。他认为：无论模特儿或静物，对象提供的只是抒发胸臆的启示，只是表现情感的依据。做为基础教学，重要的是培养自己独到的观察，研究对象的空间、组织、光彩、颜色，来借题发挥，来组成自己的画面。但这并不意味着取消基础学习上的严格要求，取消艺术规律性学习的面壁苦练的必要性。在人体写生课中，有位学员试着将对象画成三个形状相似的绿色人体，大小渐变，一字排列在画面上。赵先生看了之后，风趣地说："你想吓一吓我呀。"并认真地说："你这幅画中三个绿色人体都一样，你想变，你有这种需要，但你基本的东西差得太远，没办法把想的东西联在手上边，这还是个功夫问题，你功夫不深，画得没有道理，自己也会画不下去的，所以要趁年轻的时候把功夫做好。即便一张好的抽象画，也不是乱涂的，得有个道理，你们不能因为看不懂，就以为它是乱画。"

在教学中，赵先生总是根据每个学员的实际情况和各自的情感表达，给予不同的指导。作为实干的画家，赵先生的手似乎更能表达他的精神。对作业的修改，学员们称之为"开刀"，接受"开刀"是学员们的乐事。雄稳的用笔，大胆的设色，令人信服的整体调整，无不表现出赵先生对于油画充分自由的理解。学员们都清楚地认识到：这并非制造某种模式的样板，而是从修改的过程中，领悟赵先生的精神，领悟画理的指导。

参加讲习班的二十七名学员来自全国八所艺术院校，不同的年龄，不同的专业：有颇具建树的中年画家；有旅美刚回国的美术硕士；有苦研传统多年的国画青年讲师；有未出茅庐的浙江美术学院的应届毕业生。大家带着不同的问题向赵先生求教。每当模特儿休息的间隙，教室里就会自然地出现一个圈子，学员们团团蹲坐在赵先生身旁。赵先生总是以一个实干家的求实精神，以半个世纪艺术生涯的切身体会，认真而坦率地交谈。赵先生不止一次地说到：艺术家应该自己忠实于自己，艺术最重要的是真诚，绘画应该诚恳、忠厚，画家也必须有这样的品格。所以绘画的问题也是一个品格的问题。

有人向赵先生请教绘画方向的问题，赵先生提出了自己的观点：向民族的优秀传统学，向世界第一流的大师学，两方面结合起来，加上自己个性，这样自然而然地融合起来，形成自己的风格，这个风格不应该是地方性的，而应是国际性的。世界越来越小，东西方互相渗透，中国画与西画的界限已经不存在，不要找个套子将自己套住，应站得高，站在世界艺术之上。

如果说站在世界艺术之上的提法是一个醒目而发人深省的方向性的总体设计，而关于"绘画要呼吸"的谈话则代表了赵先生绘画思想的精髓。"呼吸"包括两方面内容：一方面指画面之中的气韵，另一方面指观照与表现时所进入的境界。他说：绘画之先，不妨像和尚静思一样，把一切都忘记，让你的感情、你的个性浮上来，通过你的手和画面连到一起。人需要呼吸，画面也需要呼吸，让你的身心与画面接触，让你的呼吸在画面上流动。你让画面呼吸，画面又帮助你呼吸。赵先生的这种提法似乎与无意识行为、自动性技巧颇具相似之处，但可以看出他是强调忠实于感情，忠实于心灵的。

赵先生的思想有其深邃玄妙的一面，在短期内很难彻底领悟，但在学员中引起了深刻的思索和反省。当法国电视记者采访的时候，湖北美术学院的尚扬同志与他们有过一段有趣的谈话：

问：赵无极的绘画中有许多空、虚的地方，这与中国画十分接近。

尚答：不错，中国绘画讲究气韵，讲究空灵，讲究呼吸。画面上的空、虚之处，正是绘画灵魂所在，正是人们情思的神游之处。赵先生卓具成就之处就在于把这些中国绘画的精神带到油画中来。

问：奇怪的是为什么赵无极却在巴黎发现了中国绘画的精神？

尚答：这是有历史和社会的原因的，但首先是因为中国传统始终在他心中活着。到巴黎之后，有机会将两种文化进行比较，他发现了中国文化的伟大之处，发现了中国绘画精神的深刻基因，因此把它拎得很高。赵先生是站在世界的高度，所以获得成功。这种艺术现象同毕加索发现黑人木雕、印象派画家热衷日本浮世绘的道理有相似之处。

问：你是一个已有成就的画家，今后怎样继续你的绘画呢？

尚答：在精神上我应该追随赵先生，接受赵先生的教诲。但是我还必须走自己的路，表达我自己的具体的情感。……我们祖国有深厚的传统基因，早在西方还热衷于具象绘画的时候，我们就明白了许多艺术创作的道理。我相信在不远的将来，我们民族的艺术将在世界前列。

尚扬同志的这些话，不仅表达了学员们的心声，对于赵无极先生也是一份欣慰。

"我觉得教学方法，最重要的是——你把你的心交给他们，要诚恳。"赵先生的这句话正是他自己的写照。一个质朴的长者，一位严谨的导师，一副诚恳的心怀，学员们无不为之深深敬佩。

赵无极先生已六十多岁，年逾花甲，现在仍只争朝夕地从事着自己的艺术创作，时间对于他老人家是苛刻的，可是他始终没有忘记祖国和母校，抽出很宝贵的时间为祖国的艺术园地的常绿，浇灌了自己的汗水。

当赵先生见到原国立艺专的老师林文铮先生时，风趣地说："林先生过去经常'骂'我。"

林先生也幽默地回答："你现在不正是'骂'出来成功了吗？"

赵先生指着周围的学员们说："我现在也经常批评他们。"

弦外之音何在？是暗示长江之水后浪推前浪？或是在告诉人们：大师也许就产生在一代青年中间，振兴中华美术的重任，历史地落在他们肩上？这一切不正是赵先生留下的一片殷殷期望吗！

许江

1986.7　于浙江美院

无论过去如何，做老师的样子，是一个最美丽的样子。

论赵无极

（法）雷玛里 著

孟筱敏　黄河清 译　丁天缺 校

赵无极，姓赵名无极，在法国叫做Zao Wouki。一九二一年二月十三日，生于北京的一个古老的世族之家。其祖先可上溯到公元960年宋朝开国皇帝的兄弟。因此每年家族都要齐聚家祠祭祖一次。届时，全家要供奉一件件传家宝，其中尤以宋书法家米芾(1051—1107)的一幅画为最珍贵。赵无极六个月时，随父母迁居南通。他排行老大，有四妹二弟，都从事自由职业。除一弟弟在纽约当工程师外，其余全留在中国。在孩提时代，他想当一名医生——这一向往正表现了他的天性所在，因为神秘的医业和艺术一直存在着密切的联系。他很早就显露出他的绘画天赋。他父亲是一个职业银行家，然而兴趣并非在此。他天性豪爽，感情奔放，年轻时，曾热衷于业余作画，并在一次巴拿马国际展中获奖。他把自己渊博的书画知识传给了儿子，很早就教儿子鉴别周围事物中的美，不仅教他掌握书法技巧，还教他认识其美学价值。赵无极的一个叔叔是诗人，也是中国文学教授。另一小叔曾在巴黎留学，给他带回了很多在参观博物馆和画展时买到的名画复制品明信片，其中有普鲁东的寓意画和米勒的《晚祷》，这是尚在读小学的赵无极第一次接触欧洲艺术。当他开始按中国复杂而困难的笔法学写毛笔字时，他的祖父，一个超然不凡的道学家，前清水师的枪手，一

边给赵无极讲自己的奇险经历，一边在每个字的反面画上与字相应的图画，诸如鸭，茶壶之类。只有他母亲，看见他在雪白的瓷盘上乱涂乱抹，深为焦虑。

一九三五年，赵无极十四岁。他是个高材生，他放弃进别的大学的机会，而以优异的成绩考入国立杭州艺术专科学校。

尽管学校有一些卓有才华的教师，他们不局限于当校正者的角色，而善于点亮学生的眼睛——吴大羽先生说："眼睛要观察一切，尤其要洞察人的心灵。"——尽管学校里优等生之间也有激烈的学术竞争，但整个说来，学校当时的教育是一般的，也是不自然的。一方面它只传授本国一些已经衰退了的传统技法，另一方面，它照搬巴黎和布鲁塞尔美术学院那些索然无味的常规画法。因为学校的大部分教师，都在这两所学院学过画。赵无极察觉到了危险，奋力反抗这些陈规陋习？他认为那些东西是失真和夸张的，只讲求细节，忽略整体，脱离生活。他试图回溯到十四世纪以前的古代中国艺术。在他看来，自十四世纪起，中国艺术即开始衰退。他顶住人们企图向他灌输的正统思想，而向往那些独立不群的现代艺术大师。他从书刊杂志上，逐渐看到了雷诺阿、塞尚、马蒂斯和毕加索作品的印刷品。

学校迫于战火，于一九三八年迁到重庆。一九四一年，二十岁的赵无极毕业了，留在母校当助教。当时，旷日持久的内战还在延续，国土的一部分还受日本的占领。重庆，雄踞在两条江河交汇处的一个巍峨壮丽的岬角上，这座古老的要塞，现在成了内地的首都。外国使馆和领事馆都聚集在那里。这一年，赵无极在重庆借中苏友协的房子，举办了他第一次个人画展。他父亲，为了帮助他支付画展的房租金，买了他儿子的一幅画。这次展出的作品，赵无极承认是模仿马蒂斯的，而在技法和主题上，

则是模仿毕加索的。他说："我画的丑角，使人想起蓝色时期。我画的妇人像，则使人想起希腊时期。"二十岁时进行这种直接模仿，往往是一个必要的阶段。何况现代艺术大师毕加索，其声誉已遍及全球了。

一九四五年，赵无极在重庆结识了东方学家，法国塞尔纽西（Certnuschi）博物馆馆长瓦迪姆·埃利西夫（Vadime Eliseefg），他是法国使馆的文化参赞。他发现了赵无极的才华，成了他的好朋友。他希望赵无极能到巴黎去。一九四六年，日本战败，国土收复，学校又迁回杭州。在离开重庆以前，赵无极组织了五位接受欧洲画风影响的中国画家，在国立历史博物馆举行展览，其中有林风眠和他本人的作品。这是那些摆脱了传统技法，转向外来流派的现代艺术家的首次崭露头角，在知识界引起了轰动。

赵无极在家里耳濡目染，培养出一种文人气质，诗文琴画，样样通晓。赵无极的听觉十分灵敏，嗓音纯正，常常练习唱歌。他的妻子兰兰，是他青梅竹马时的朋友，能画善舞，还是一位富有才华、充满活力的音乐家。他们同属于这一代既能深刻了解祖国丰富的文化遗产，又热衷于发现外来新文化的年轻人。赵无极爱读英美小说，更爱读俄国小说。在法国作家中，罗曼·罗兰的《约翰·克利斯朵夫》，这部热情歌颂友谊和爱情的人道主义小说，几乎成了赵无极的"圣经"。

赴法签证办妥后。赵无极和兰兰于一九四八年二月二十六日离开上海。经过一个月的海上航行，他们抵达马赛。

赵无极一到巴黎，便对巴黎的美和巴黎对他们的欢迎深深感动。他说："我从未对一个大城市这么快就产生感情，那些和我共事的同伴，立即就成为金兰之交。"他在旅馆住了一个时期。一九四九年起，他在绿色磨坊大街、一座带小花园的幽静屋子

里住了十年。这条街在蒙鲁日（Montrouge）和蒙巴尔那斯（Montparnasse）之间。那里，就如街名的含义那样，至今还保留着乡间风貌。布拉克(Braque)、莱热(Leger)、劳伦斯(Laurens)和勃朗库西(Brancusi)这样年长的大师也住在这个区。行踪诡谲的怪人贾戈梅蒂(Giacometti)是赵无极的近邻。他老是好奇心十足，常来看他。赵无极初到巴黎的头几个月忙于学法文，周览市容，听音乐会，参观画廊、展览和博物馆。皮埃尔斯纳德后来说，那时赵无极几乎每天都到卢浮宫去朝圣。古埃及、古希腊艺术使他着迷。他开始摒弃那些他觉得是"情节性"的艺术，如文艺复兴，巴罗克风格，浪漫主义（偶尔除了德洛克罗瓦），及那些他觉得"过于完美"的艺术，如弗拉·安吉利柯(Fra Angelico)、波蒂切利(Botticelli)、大卫(David)、和安格尔的作品。赵无极喜欢自然而然的、清澈的、犹如涓涓流泉般的艺术，如克拉纳赫(Cranach)、尤塞罗(Uccelle)、孟坦纳(Matena)的作品。他在华多、夏尔丹、戈雅、提香、伦勃朗和维米尔的作品前面留连忘返。当他看到普桑的画时，他禁不住说道："这是个诗人啊！真是神品！这才叫作绘画的欢乐。"库尔贝的《矮树丛中的魔鬼》，坚实而不笨重，使他想起了"古代的青铜器。"在柯罗的《带珠宝的妇女》面前，他说："这幅画好像煮了几百万年。"他解释说："在中国，人们将草放在水里用文火煮上好几年，使草的质地更好。"看到契马布埃的《箴言》(La Maesta)，他和一些大画家的看法一样，认为这是一幅登峰造极的作品。他说："这是卢浮宫里最美的画。那么幽雅恬静！几乎完全达到了同一水平。但层层金色的光轮，造成了一种奇异的远景，使我想起了中国古老的山水画，其层次是由层层雾墙分出来的。"

赵无极发现，用德乔贝尔(Desjobert)版印术印制的石版

画，是如此地适宜于表现自发的现代意识，遂努力学习石版画技巧。经过一些黑白色练习后，他便画出一组美妙的彩色石版画，共八幅，其中有两种色彩的，也有三种色彩的。诗人米肖(Michaux)的《驱魔咒》和《迷宫》的出版人罗伯特·高代，看到这组彩色石版画之后，赶紧向刚从亚洲游历归来的米肖推荐，并要他写一篇诗评。诗人后来说："高代给我带来赵无极的石版画时，我对他本人和他的作品一无所知。但第二天，我就把诗评写完了，除了几行是后来写的。"高代去找米肖，真是巧得不能再巧了。在中国，诗跟画是意境交融的。直接题在画上的诗，可以提示和引伸画的含义。而米肖诗评的意境，正和中国的题画诗如出一辙。米肖的诗评，给这些线条纤细、色彩奇异的石版画，提供了一种确切而透彻的"注释"——一九五〇年六月，画册在字纳出版社出版时的书名，正是叫《注释》。——诗评让我们看到了，鱼儿在静静的"水宫"里，做着自己"美满的生命之梦"；看到了一对情侣，躺在夜色苍茫的森林里，身上洒满清冷的月光，达到"忘我"的境界；还让我们看到了参差的树木，耸入深沉的夜空，象"血淋淋的神经枝系；"还看到两只狼，在红色的风暴中，互相厮斗，而天空悬着一弯冷月：

然而月亮没有离开中国，
她还不愿离开，
她挣扎着，要把中国
留在她的心上。

幽绿的日轮，裹在白雪和暗红如血的云里；空旷疏落的村舍，阒无人迹，静静地呆在那儿；一辆柩车，搁在冬天的路上；一只硕大的鸟，茫然无措地在地上走着。它跟一棵向它弯腰致意的树说道：

还是去请教一棵树吧〔……〕

一棵树呀，

对它来说，

吮吸着泥土和岩礁，

已是玫瑰般的生活了。

米肖写完诗评后，见到了赵无极。受到这样一位真诚豪爽的老人的接待，赵无极深为感动，两人很快就建立了深厚的友谊。在这当儿，米肖刚经历了一场戏剧性的考验，他毅然转向不久前曾经逗留过的东方。他希冀能超越文字，在绘画中寻求出路。中国画使他倾倒，使他弃诗“皈”画。他说：“我一看到中国画，我就最终地皈依了这个符号和线条的世界。”米肖和赵无极志同道合，友谊不断加深。一九五二年秋，米肖破例地为赵无极在伦敦哈诺弗(Hanoves)画廊、纽约卡德巴——褒里画廊举行的画展写前言。这以前，也有许多艺术家请求他写，但他从未答应过。

中国古代的绘画大师，无一不遨游名山大川，遍访名胜古迹，认为这和研究前人杰作一样重要。赵无极和他们一样，开始旅行法国和欧洲。一九五〇年夏，他跟铜雕展览上的老搭档佛赖兰德，结伴到阿尔卑斯——萨伏瓦省的圣乔盎伏西尼村小住了一段时期。这小山村风景秀丽，离日内瓦不远，位于吉佛尔山谷中。圆锥形的摩尔峰，高耸在周围群峰之上，俯瞰着山村。柯罗为摩尔峰画过油画，勃吕盖尔(Brueghel)画过它的素描，孔拉·维兹(Conra Witz)也早已把它搬上他的祭坛装饰画（这是一幅欧洲最早的风景画之一），但西方画家极少有例外能表现高山的云气。而这云气，恰恰是中国风景画，即所谓“山水画”中一个不可分割的组成部分。赵无极在这里见到这些熟悉的图景：在一种比中国更为炽热的阳光下，山岩和云雾虚实相错，不禁心驰神荡，兴奋之极，一气画满了三本色彩绚烂的

水彩和水墨画。这些画，线条富有节奏，红色点缀着淡绿和浅蓝，色调明快，着意表现细节，整幅画面充满灵性，使人想起欧洲艺术中最接近中国风格的作品，如丢勒经过提罗尔时画的水彩画，以及多瑙河画派的大师阿尔道夫和华而夫的作品。干贝尔的美妙风景素描，其题材也取自阿尔卑斯的景色。

一九五一年，他到了瑞士。一九五二年又到了德国，在那里成功地举办了他的铜版画作品展览。在慕尼黑，他特地去看了克拉那赫的绘画和鲁本斯的手稿。在柏林，他在博物馆研究了现代画家克里(Klee)的大量油画和素描。这时期，他的风格最接近克里。他终于如愿以偿地见到了原作，而不是复制品。一九四八年二月，他只差几星期，没赶上巴黎国立现代艺术博物馆的画展。不过，后来从他的艺术家朋友那里他对画展有所了解。就在这届画展上，米肖和维埃拉·达西瓦尔等人发现了克里。这对他们来说，也起了决定性的作用。德国籍画家汉斯·莱盖尔(Hans Reichd)是赵无极的邻居，也是朋友。莱盖尔早在一九一九年就与克里结识，从他那儿获益非浅，并把这些收获轻轻地、幻想地移入自己细腻的水彩画中。他把这些水彩画称之为“著色的歌曲、祷词和小调。”克里兴趣广泛，对远东文学艺术深为倾倒（他甚至想为克拉那翻译的中国诗歌插图配画）。他把诗画音乐带向水乳交融的境地，赋予或重新赋予素描以文字的作用，善于捕捉处于萌发和流动中的真实。他善于教人怎样画，更善于教人怎样鉴赏。他的名言是：“艺术不是再现，而是表现。”

几个世纪来，中国画以风景画居多，而高山又是风景画中常见的主题。可以说，高山之于中国画，就象裸体之于西洋画一样。这就非常明白地说明了中西两种文明在美学上和意识上的区别。赵无极在他的高山风景画中，采取了某些中国传统的技

法，如俯瞰、远眺、竖向布局、平行线结构等，但画面仍注意到现代化的紧凑与协调。他在描画山峦巍峨的几何图形时，还认真画上一轮太阳。他着意表现森林，房舍和植物的重迭层次，注意暗示不同的空气密度，有时还滑稽地在欢跃的鹿群里、葳蕤的草丛里、错杂的家畜中摆上一个僵直干硬的人形。动物也好，植物也好，都激起了他的热情。而富于象征的草虫花卉、翎毛，其优美的形象和色调，正好与中国艺术那种高度民族风格的特征相适应。

相反，赵无极在意大利作的画，则属于典型的欧洲风格。在西耶纳、阿莱佐和威尼斯这些古城市的广场所画的画，是按照经典的透视法画的。赵无极陶醉在旅行中，这不仅因为旅行使他不断发现景物的美，而且也因为旅行激发了他的热情，并彻底改变了他的视野。中国画是以整个大自然为其空间，而不是人和其作品。这是一种远眺的、梦幻的、可望不可即的空间。而西洋画的空间是人性的，被人体尺寸和建筑比例所主宰。这是一种普通的、现实的、颇近情理的空间。

一九五二年，赵无极还画了十多张静物画，穿插在城市风景和海景作品之间。《葡萄和核桃》这幅静物画，上面有一只充满中国乡土味的明朝青瓷瓶。画中既有塞尚的风格，又有中国的气韵。画面可分三条平行的横条，外边两条赭红色的，起装饰作用。中间一条蓝绿色的是桌面，以承托主题。静物画，适宜于表现造型的协调和寓意，是西方立体主义和超现实主义绘画最常用的题材。它要求注意物品的比例关系，一般表现家庭范围内的物品，而中国画讨厌把人加工的东西搬入画内，唯恐破坏内在的自然节奏。这幅画上，核桃和葡萄疏疏散散地放在桌面上，仿佛是一幅倒置的风景画。

中国极少有海洋风景画。在山水画里，与山呼应的水，也

仅仅是河流、湖泊、山湍、飞瀑，或化而为云雾的水。赵无极来到巴黎之初，又画起适于他挥舞线条的题材。芦苇摇曳的水滨静静伫立着一位垂钓者，近旁一片绿色之中，点缀着几抹朱红的色彩。从唐代起，就有了许多道家情操的清高画家，喜欢隐居在水滨湖畔，在那里直钩而钓，寻幽养性。《白帆》只用了两种色彩，表现天空和大海，是一幅美妙的小海洋风景画。其风格介乎于惠斯勒和恩斯特(Ernst)之间。而画中的海浪是用梳子画的。

赵无极到比利时和荷兰时，看到安特卫普和阿姆斯特丹港口奇幻的景色，为之赞叹不已。他在这两个国家的博物馆里，看到了许多名家的海洋风景画。《船码头》一画，以密集的线条表现了吊车耸立而繁忙的造船厂。波光粼粼的水面上，帆桅林立。《港口》展现了伦敦港的鸟瞰全景。它既是海洋风景，又是城市风光。《伊色卡》一画属于象形凝缩画。它以精细的线条为基础，画出了结晶式的形象，用灰色和海蓝色，造成一种微妙的和谐。但是，这种更具流动性的图形，正潜在地发酵，为形象的基础彻底瓦解作好准备。

一九五三年至一九五七年，是赵无极走向全面抽象的阶段。为了摆脱形象，他构思出了一些符号作为依据。这些符号，不是像许多人所说的那样来源于书法，而是更远更神秘的源头——公元前十五到十世纪的甲骨文和商朝的钟鼎文——因为对赵无极来说，书法仍是一种有规则，有意义的文字。那些新近发现的古物，有着迷一般的动人心魄的美。上面有草原文化的螺旋线，有方块形的表意文字，还有神兽的图形。这些人们尚未完全探知其中奥妙的古物，使赵无极入神着迷，就如米罗对史前岩窟里那些尚未破释其意的标记孜孜入迷一样。赵无极出于向非形象绘画转变的需要而想象出来的符号，包含着的并

不是这些古物丰富的象征意义，而是它们神奇的力。

一九五三年是赵无极的一个转折点。这以前，他一直使用圆形的毛笔来表现柔和的线条和细腻的色彩。现在。他代之以扁笔和排笔，以表现更厚、更流畅的画面色彩。他调配西方颜料的手法越来越妙，运笔时又保留中国的笔法。

中国画家不知道定点取景和画架之为何用，而是把画卷直接放在地上或矮桌上，上下挥笔或左右成画。赵无极作油画也不用画架，或贴画布于墙，或直铺于地，这种直接将自己置身于作品，并和作品融为一体的作画法，是非形象画派的一个特点。当时这一画派正在全世界日益盛行，在美国则发展成为奇特而雄劲的“动作画”。“动作画”的领袖杰克逊·波洛克(Jackson Pollok)说:“我喜欢把没有画框的画布直接铺在地上或墙上。我需要硬的作画平面。在地上作画，我感到更自在，离自我更近。我仿佛进入了画面。因为我可以围着画转，在画的任何一边挥笔。确切地说，这是在画中作画”。

一九五三年，赵无极创作了一幅带玫瑰色彩的“绿色构图。”树、鸟、人和太阳的速写，用俯角斜透视法，以均匀的网状结构统率画面，形象尚可辩认。

数月后，赵无极那种线条轻柔而连绵的“象形凝缩”消失了，代之以他发明的超脱了形象的“符号”。其来源，是原始时期刻在龟壳和青铜器上的标记。这些符号使画面有张有弛，浓淡相宜，充满生气，他在一九五四年初和年底画的两张画《黑月》和《风》，表现了他的转变。这两幅画，取的是唐朝李白的诗意：

“风月长相知，世人何倏忽。”

不仅表意文字是根据星象创造的，而且任何文字符号即使是怪诞无稽的，也都带有星象的痕迹。在《黑月》上，这些青

绿底色上显得纤细灰暗的符号，指的就是月亮。它们象星云团似地向中心聚集，留出空空的边缘。风，是大地的呼吸，天穹的气息。唐代另一大文豪王勃说过，风是“来无影，去无踪。”这在中国正是完美作品的最高境界。在一幅完美的画上，应看不出笔痕。而乘风，那是诗人和道士梦寐以求的愿望。赵无极自己收藏了《风》，作为自己转向抽象派的标志。《风》是竖向画幅，高为宽的两倍，(赵无极后来经常用这种幅面作画)，画面上，两排柱形的符号，像套着白边的黑色弧菌，一排靠左，一排居中，扶摇直上，画的底部为其能源。在空旷的画面上，两排符号的轨迹像磁场的磁力线。这幅画采用了透明的中间色调，底色几乎是单一的，却又隐隐地泛出一点儿黄色。想来，用符号来表现光的变化，仍然不太容易，还得依靠单色。

这里，空白起了主要作用，具有新的含义。众所周知，“空”这一概念，在中国的思想意识和美学观点中是何等实质性的概念。道家的创始人老子说过，土罐和房子的根本作用，就是容器而已。他作了一个极其形象的比喻，把天地之间无穷无尽的空，比作一只推拉不息的风箱。绘画也像风箱那样，有节奏地推拉于虚实之间。而虚具有深厚的实体，使得画中各成份之间、以及画跟观众之间多方面得以连接。而且他还把时间也纳入空间的概念之中。自印象派以来，“虚”在现代画里日益占重要的位置。但往往被理解成画面上少用色或不用色的空白。对于赵无极来说，虚是一个充实完整的部份，画起来比画面的其他部份更复杂，更费力。这与西方的“空白”观念正相反。

西方现代绘画，尤其是抽象派绘画，刻意追求音乐的意境。而在中国，画和音乐的联系自古有之，观赏横披长卷的中国画，就必然像欣赏音乐一样，要从头听起。让·洛德(Jean Laude)专门研究外来艺术和现代艺术之间的联系。一九五四年，他详尽

而精确地分析了赵无极的创作和其演变过程，在绘画和音乐之间作了富有成效的比较。同年，绘画和音乐都采用了多变的结构和任意的组合，成为关键性的转折点。布莱(Boulez)在一九五四年秋，创建了“音乐协会”。赵无极便是其最早的成员之一。十二音体系的音乐和电子音乐的问世，给作曲、演奏及欣赏方式带来了很大的变化。这个协会的目的，就是让听众适应这些变化。赵无极很崇拜巴哈，特别崇拜莫扎特。他喜欢边作画，边听莫扎特的音乐。他还会唱一点莫扎特的歌剧。在现代音乐家中，他喜欢德彪西、巴尔托克(Bartoc)、萨蒂(Satie)和韦勃(Webern)而不太喜欢勋伯格(Schoenberg)、斯特拉文斯基(Stravinsky)和斯陶克豪森(Stockhausen)。给赵无极的作品以巨大影响的音乐家是瓦莱司(Valese)。赵无极在一九五四年认识了瓦莱司，从此对他一直很崇拜，直至他一九六五年去世为止。瓦莱司的命运，犹如当代的先知。一九五四年十月初，他回到阔别二十多年的巴黎。次年一月，他又离开了巴黎。瓦莱司对音乐和光线的关系非常入迷，所以他最好的朋友都是画家、雕刻家，如毕加索、莱热、米罗、卡尔德(Calder)、贾戈梅蒂等。他还和圣——琼·波尔斯和米肖等诗人过从甚密。而他的夫人露依丝是这些诗人的翻译者。瓦莱司当时在本国还是默默无闻，甚至被曲解。但赵无极对他推崇备至，很快便加入了他那个小圈子，并和他一直保持着密切的交往。一九五四年十二月二日，瓦莱司的《荒漠》在香榭丽舍剧院演奏，引起了轰动，恰如四十年前斯特拉文斯基在同一大厅演奏《春之祭》所引起的轰动一样。当晚瓦莱司住在年轻人格札纳基(Xanekis)家里。第二天黎明，是赵无极送瓦莱司到机场，去汉堡作《荒漠》的第二场演奏。《荒漠》对作者来说，不仅仅指自然中的荒漠，而且还是指人们因孤独而引起精神上的寂寞。作品里长长的休止

和猛烈的音响互为交替，音量对比和乐章对比十分强烈。演奏时，乐队以“反音响”方法，对常规演奏有所突破，更兼磁带录音也夹杂其间。《荒漠》这雄壮的音乐，宛若从地球深处奔突而出，直冲霄汉，震撼着整个宇宙。

从油画《风》开始，赵无极的绘画开始飞跃。这主要得助于这些符号。它们越变越粗，越变越劲拔，直至消失。一九五四年五月的沙龙上，马蒂斯的巨幅水彩剪纸引起轰动。赵无极的《城市的痕迹》也参加展出。这幅画使用了梳子，条纹精细、布局均匀，仍属于前一期的作品。中国的“文”字，最初的含义是动物和植物表皮上的条纹、树木的轮纹和石头的图纹，后来才引伸为语言文化、文笔、文明等意。这些“纹”，是大自然的“痕迹”，也是人类“内心迹象”的模式和依据。跟欧洲那种富于立体感的幻想主义绘画相对照，远东的绘画就显得不拘泥于形象，而着重于符号。一切抽象的符号，总是先出现而后才有意义。它们是一种前所未见的物质和心理的复合物，也是空间感应和主观反映的核心。赵无极按照当时感情的冲动，以谐调的光线，谱写了一幅幅内心世界的图画日记。画幅逐渐增大了，初期沉思般的优美变成汹涌澎湃的激情。当时，画家正经历着一场深重的感情危机，它导致了画家和兰兰（十六岁时就跟随他的伴侣），在一场戏剧性的争吵之后破裂了。作于一九五七年的油画《我们俩》，上面黑色符号的强烈对抗，正标志着他俩最终的分手。

《暴雨之前》、《黑黝黝的人群》等几幅气氛沉郁的油画，预示了这场感情风暴的暴发。随之而来的，是一些色彩炽热的大幅作品，如《火灾》和《山火》。这些吞噬着城市和山峦的火焰，映红了在黑暗中出没隐现的黑精灵。《骚动的夜》，是米肖给题的名，借指赵无极在感情上黑夜沉沉、雨暴风狂，在绘画上

摆脱形象、变化巨大的多事之秋。这幅画，把茜红和钴蓝两色，以透明或厚涂的处理方法，置于光和符号的旋涡所形成的纵轴上，取得强烈的色彩效果。而这类作品的压卷之作《西风》（这幅杰作一画成，就被纽约古根海姆博物馆所购藏），暴风横扫画面，原先星罗棋布的符号，现在汇合拢来，豪放的笔势融合于胭脂红，云青色，象牙黑和珍珠白等层层迭置的华美色彩之间。画中的西风，是地中海域猛烈的季风，其呼啸声在夜间更加尖厉刺耳。这幅画表现了一条中国神话中的“脱羁”之龙，乘着西风，腾空而起，翱翔于黑暗之中。

在动荡中，赵无极对中国乡思满怀。他日益深沉地怀念祖国，特别是因为他和祖国、和兰兰双重的隔绝。他打起精神，画了一幅充满炽烈感情的油画《献给杜甫》。杜甫和李白是两位互为补充的中国抒情诗圣。坎坷多难的命运，并没有磨灭他们的诗歌天才和超凡的性格。《吾友之碑》是一幅黄铜底色的高浮雕油画。画面边上，是一面缀满哀悼符号的素旗。这是为纪念一位前杭州艺专的老同学而作的。维克多·塞加伦在他的一本书里盛赞竖立在中国大地上的石碑。它们按自己的性质和作用，朝向各不相同。这些石碑，具有完美的生命：既是碑铭，又是雕像，是赋有灵魂符号的石块。对艺术的爱好，从来都是跟对大自然的热爱紧密相连。特别在中国和日本，人们爱好业余养花植木，陶醉于象天堂一般的花园里。赵无极的父亲，在他各地的住宅前后，都有一个小花园，在那里精心养植花卉。小油画《父亲的花园》，充满着花的芬芳，表现了他对往事的回忆。赵无极在战乱频繁的年代，到过中国许多地方，领略了平原的沉寂，和高山的峥嵘。但《故乡》表现的是碧水荡漾，波光闪金的湖湾水乡景色。在赵无极看来，和故乡最近似的光线和色彩，是《卢瓦尔河边》那种温柔而朦胧的琥珀色，或杏黄

色。这时期，赵无极有好几幅油画都以《江》命题。江水，映着天空，带着荡漾的涟漪和天籁般的波声，缓缓地，在大地上蜿蜒远去，就像人们连绵无尽的回忆。江水，将空间变成了时间。对中国很熟悉的著名作家克洛代尔说：“水，是大地的眼睛，大地用水来看时间。”当时，赵无极像许多同代画家一样，从圣佛朗西斯到里奥贝尔，都为莫奈及其《睡莲》那种东方魔术所诱惑。赵无极说：“在莫奈的画中，物体、大自然和空气之间，并不存在界限。《睡莲》已把一切都融成了一个整体。”

奇妙的池塘，倒映着云彩，也映着繁花，成了赵无极画上的象征。油画《绽蕾》那喷发性的线迹，从中心扩散开放，使人想起微观宇宙的沃尔斯（Wols）的笔法。《混沌大地》则标志着赵无极同形象的决裂。画面上，形象融化成红色和玫瑰色的云彩，象征大地回到了原始混沌状态。这以后，赵无极的油画不再有标题而自成一体。有一幅现藏于日本长冈博物馆的无题油画，色调深暗而悲壮，黑蓝、煤褐、和深紫的底色上，缀有几抹白的色彩。这种高两米、宽三米的巨大幅画，正是为了要达到笔势的纵横自如和画面的丰富多采。

一九五七年，赵无极在法兰西画廊举办了第一次个人画展（现在他已是画廊的成员）。这次画展展出了赵无极十二件油画近作，展现了他暂时借助于符号向抽象转变的过程。皮埃尔·雷斯塔尼说：“这些符号缓慢地消溶于画面，增加了整体节奏的和谐。”伊冯·塔映边为那幅最大的油画，即上面提及藏于长冈的那幅，作了诗意的描绘：“像一个飘浮的小岛，像喷发的火山，像昆虫的云团，像透过半透明薄纱的阳光……”著名诗人克洛德·卢瓦（(Claude Roy)为这次画展，发表了一篇热情洋溢的专题论文。

一九五七年九月，赵无极决定到远方漫游，一则感情危机

后需要排遣愁绪，另则也为增加阅历，开阔视野。他先到了纽
约。纽约城光怪陆离，却是一个新的艺术中心。那里有多得惊
人的博物馆和私人收藏。赵无极在震惊之余，欣赏了充满活
力、直率动人的美国绘画，并会见了一些代表性的画家，如克赖
恩(Cline)、加斯东(Guston)、马尔加·雷利(Marca-Relli)、高
利勃(Gottlieb)、巴齐奥特(Baziotes)等。
赵无极在新泽西他的弟弟无违家里住了三个月。他在自己
住的房间里，画了一幅跟房间墙面一样大的横幅油画，后来为底
特律艺术学院收藏。这幅油画光色低沉有力，笔迹奔放跌宕，
既是他内心痛苦的表白，也是他创作技法的汇总。
赵无极和苏拉热夫妇三人结伴而行，观光了纽约、费城、
华盛顿、芝加哥和旧金山。赵无极爱旧金山市容的繁华，经常
在唐人街上徜徉。赵无极和苏拉热气质不同。前者作品节奏基
于建筑，后者则基于舞蹈。他们在目不暇接的艺术杰作面前，
流连忘返，交换着自己不同的感想。他们在夏威夷群岛作了短
暂的休息，欣赏了百花盛开的田野和菠萝园后，又一起到日
本，游历了东京、京都和奈良。最后，他们在香港分手了：苏
拉热继续往西去印度，赵无极则留下来，在这个中国边缘的自
由城住了好几个月。
赵无极在香港遇到了一位年轻演员陈美琴，长得一副动人
的美貌。不久他们结了婚，并一起去泰国、希腊和意大利作蜜
月旅行，于一九五八年八月回到巴黎。
赵无极在香港住的那个房间，房里摆满东方风格的书籍什
物，面对水天一色的海湾。在这里，他画了九幅画，但只保留
了最清纯的一幅：像一团横撇竖捺的线条组成的星云，在光明
的太空中荡漾；像一只长满触手的水母，在清澈的水中飘浮。
赵无极重新获得了幸福，生活在光明之中。他摆脱了符号

的约束、紧张的运笔和浓重的色彩，转而表现清虚和透明的优雅。一九五八年他回巴黎后的作品，突出地表现了一种清新的流畅和色彩的和谐。这些作品现在大部分收藏在美国。

赵无极无法在不与地面直接接触的公寓房子里生活。一九五九年底，他在幽静的蒙巴尔那斯区的容库街，买下了一座带花园的房子。他委托建筑师乔治·若阿奈，为自己布置了一个称心如意的画室。这是一个清静的与外界隔绝的画室，由屋顶采光，里面既可以工作，也可以瞑想。在画室和卧室之间，有一个东方风格的小花园，里面种有花草，一棵樱桃树，几座雕塑旁，还有一个小鱼池。一走进这乡野般的花园，人们马上就感到清新，摆脱了城市的嘈杂。穿过花园，就是卧室。屋子在美琴的布置下舒适宜人，陈设精美而简朴，里面收藏着画家的藏品。中国古时侯没有博物馆，艺术家们都自己收藏艺术品。宋朝的文人画家，都酷爱收藏，以此作为自己高雅的享受。米芾出游时，无时无刻不精心保管自已的藏品。他对艺术品有着极精确的鉴赏力。他把真正的鉴赏家和普通的收藏家区分开来，认为真正的鉴赏家对于艺术生活是和创作者一样不可缺一的。赵无极保持了宋代文人的传统。他除了藏有许多风貌各异的中国艺术品，如青铜器、小雕像、陶瓷器、印章、石碑拓本、古书画摹本等，还收集了一些使他动情的外国史前艺术品，如美索不达米亚、古埃及、古希腊、墨西哥和非洲的文物。他还通过交换或购买，搞起自己的现代艺术收藏室。他拥有马蒂斯、毕加索、克里、米罗、恩斯特、雷盖尔(Reichel)、贾戈梅蒂、托贝、沃尔斯、迪比费(Dubuffet)、克赖恩、琼(Jorn)、马塔(Matta)的作品，还有米肖、哈尔敦、苏拉热、马纳西埃、里奥贝尔、让·米歇尔(Jean Michel)、维埃拉·达·西尔瓦等人的油画或素描。

给抽象的油画题名，确非易事。有些画家，采用严格的逐年编号法，另一些画家则根据画面色彩，来确定一些启发性的名称。而赵无极则把他的每一幅画，当作人一样，给它们标上身份、身材和出生年月。所谓出生年月，即不论一幅画创作的时间长短，都指作品完成之日。所谓身材，是指画幅的高度和宽度。这就明确了作品的外观，也决定了画面的节奏。这个方法开始于一九五九年。那时，年近四十的画家，找到了自己灵感的源泉，绘画风格已完全成熟。一九六一年，他在回答记者提问时说："诚然，巴黎对我艺术风格的形成，有着不可否认的影响。但我仍然要说，随着我个人风格的形成，我逐渐发现了中国。我最近的油画，无不本能地表现了中国。奇怪的是，我之前所以能回到中国悠远的艺术之源，却要归功于巴黎。"一九五八年冬，在塞尔纽西博物馆举行的画展上，东西方绘画风格，形成了强烈对照，而赵无极正是其中最具特色的画家。一九五九年赵无极的油画，色彩柔软而深厚。他采用了四、五种规格的大画幅，在横轴、纵轴、对角轴布局中，表现了韵味无穷的节奏组合。特别是中国人称之为第五方位的"中"，起着中枢焦点的作用。跟生硬的方块构图形成对照。波纳很赞赏这种远东的"离心式"构图法：线迹从中心点出发，向四外散射至画面的边缘，暗示着画面之外神秘的看不见的部分。除了柔软自如的运笔技巧之外，虚和中的概念对赵无极的创作，也起着决定性的作用。先前如同刻凿出来的符号，现已销影匿迹。代之而来的是轻灵流动的线迹，或展布于整个画面，或集聚成骚动的团团，一些流苏从团团内飘出，渐渐归于平静。赵无极在各种构成都作了尝试：油画 2—4—59 号，挑战性地运用了中国技法中忌用的十字形构图（中国画中的毛竹是不能画成十字交叉的）。油画 14—3—60 号，采用了横向构图，象一团葛蔓交错的

藤。而油画 10—12—60 号，则采用纵向构图，像一团冲天喷发的水柱。

一九六〇年六——七月，赵无极在法兰西画廊举行第二次个人画展。画展的介绍前言是米里亚·普雷伏(Myriam Pré vot)写的。她曾问过赵无极：他作品的含义和意境是什么？他只答道：他绘画的源泉来自中国。他最喜欢古代道家的著作，尤其喜爱庄子那种汪洋浩瀚的浪漫抒情文笔。他在作品中所要表现的正是这样的意境：北冥有鱼，其名为鲲。鲲之大，不知其几千里也，化而为鸟，其名为鹏。鹏之背，不知其几千里也。怒而飞，其翼若垂天之云。是鸟也，海运则将徙于南冥。……，鹏之徙于南冥也，水击三千里，抟扶摇而上者九万里，去以六月息者也。野马也，尘埃也，生物之息以相吹也。天之苍苍，其正色耶？其远而无所至极耶？其视下也，也若是则已矣……

油画6—1—60，紫蓝色的波涛上，翻卷着黑色和白色的泡沫。这是赵无极在一夜之间一气呵成的。如此快就完成一幅大作品，在赵无极也是绝无仅有的一次。他一般在白天作画，不赞赏现代绘画追求速度和直接效果。

一九六一年春，他的一部分精选作品在东京展出。日本评论家经过一番分析后，认为他的光线感，得之于欧洲，而多变的空间构思，则得之于亚洲。其中一位评论家高岛，发现在赵无极的灵感中有一种悲壮动人的色调。他指出，赵无极的水墨画，表现了一种倾诉的悲观主义，而他的油画，则表现了一种克制的悲观主义。是年秋，赵无极在纽约举行每年一度的个人画展中展出的作品，风格明朗开阔，色彩清新丰富（主要是桔红和鲜红的色调），结构轻巧有致，给观众以强烈的印象。一九六一年以后的几年间，赵无极在作画时偶尔使用了调色刀。最先使

用调色刀的是库尔贝和塞尚，用来堆砌笔触。另一些画家，因使用调色刀上色快，可以直接涂开或剔除颜料，也以之作为上色工具。

一九六二年四月，赵无极在马德里举办画展。他和夫人陈美琴重游了西班牙，在这个色彩对比强烈的国度里逗留了一个月。他爱这里坚硬的土地，爱这里神秘的火焰。赵无极又一次欣赏了委拉斯贵支和戈雅的作品。这两位使用灰色和黑色的大师，是现代画派取之不尽的源泉。

同年十一月，拉宇纳出版社购买了赵无极的十幅石版画。这些石版画使用了六种颜色，是给著名作家安德列·马尔罗(Andre Malraux)的早期作品《欧洲的诱惑》所作的插图。马尔罗的这部书，精彩地阐述了法国和中国各自不同的文明基础，以及当今机器时代价值观念的普遍危机对这两种文明的侵蚀影响。克洛德·罗热·马克斯(Claude Roges Marx)给这十幅画以高度的评价：这些图案像木轮石纹，像碧玉花纹，更像涟漪碎波。色彩时而如飞流瀑布，时而若黎明晨曦，时而似熊熊烈火，时而又像茵茵水藻或玛瑙，兼以蔚蓝或夜青色渲染，令人感到这些色彩和马尔罗的意境交相呼应，浑然一体。

一九六三年夏，法兰西画廊又展出了赵无极的十幅油画近作。跟以前比，作品的气势更加开阔，结构更丰富多变。英国历史学家、鉴赏家凯民斯·克拉克购去的那一幅(21—6—62)，结合了书法的奇崛和图画的柔美。《献给米肖》(18—1—63)，黑白相间，对比强烈。赵无极先是使用调色刀上色，然后用画笔处理，画面表现了夜色中的天空大地，风格粗犷而温柔。现藏于西德爱森的那幅巨画(31—1—63)，赵无极深为喜爱。这幅画只用了三种普通颜色：象牙黑，珍珠白和寺院蓝。这三种流动而无定向的色彩在画面中部互相渗透，相映成趣，微颤的笔划融

一九六四年，赵无极创作力更加旺盛。这是他最多产的一年。除了几幅纯净的暗玫瑰色的油画(2—3—64)而外，赵无极的作品又一次为狂烈的激情所纠缠。这是由于陈美琴体质孱弱多病，时常旧病复发，使赵无极深为焦虑。绘画成了他宣泄感情的工具。他将绘画当作世外桃源，但更经常地把它当作战场。有时清澈明净的海滩，展现出一种无可描摹的温柔（作品4—6—64)，忽又风云突变，宇宙间万物奔腾，怒涛咆哮，黑云翻滚（作品29—9—64)。而作品29—1—64号，像有一棵大树，巍然屹立在肆虐的风暴之中，画面气势犹如天崩地裂，星球爆炸一般。当时整个作品的格调是低沉的，稍泛光亮的灰暗色和隐隐的火红色，但也有色彩刺目的黄色。这个时期画幅最大的作品(255×345cm)，是油画《献给瓦莱司》(25—10—64)，完成于瓦莱司逝世前几个月。画家的灵感同作曲家雄壮的和谐互为交融，整个画面在琥珀色和黑色的波浪中微微荡漾。

一九六四年五月，随笔作家和批评家皮埃尔·谢纳德，邀请了十五名现代艺术家举办一次名为“超规格绘画”的大幅画画展，其中也邀请了赵无极。大幅画的风尚来自美国。在美国，比例尺度和造型材料的性质和欧洲不同，一九五一年，美国画家罗特科对此作了似是而非的解释：“我觉得，从历史的眼光来看，作大幅画似乎是过时的，或浮夸的。然而我仍然画大的，其他画家也这样做了。我以为这恰恰是因为我们想把自已表现得更亲切，更富有人情。画一幅小画，人们会有身在作品之外之感。相反，画一幅大画，人们就会觉得置身其中了。”罗特科希望，最好将大幅画放在小房间里，使观众觉得身临画中之景而为之慑服。赵无极虽然还继续他的小幅油画（他以为小的更难，可以培养掌握画笔的能力，或进行初级的探索），但他也

觉得在大画幅上，随兴之所至，纵横挥笔确实来得自如。他说：“作画，是画与我之间的一场体力搏斗。尤其是画大幅画，要表现更富人情的笔调，这简直是一种身心迸发，人们必须整个地沉浸其中。”

一九六五年，赵无极在维也纳的阿尔贝蒂那，展出了从前使用线条符号的作品，在德国的爱森和科隆博物馆，举办了他的油画旧作展览。画家马纳西埃为画展写了生动的序言：

《通过你，恍忽间范宽和伦勃朗笔势相通，塞尚和米芾、倪瓒光彩与共。丹青群英今荟萃，四海之内皆弟兄！

无极，我亲爱的朋友，你忠实于人，忠实于所有人的心灵。正是这使你成为卓然不凡而又举世共赏的画家。我喜欢你，推崇你。》

一九六七年春，赵无极在法兰西画廊举行的定期画展上，集中了他有感于兰波(Rimbaud)的《灵光集》(现代意识最早的涌现)而作的水彩画，还展出了三十件油画，给过去的四年作了辉煌的总结。展品中出现了新的画幅规格：远东常见的三折画（作品 1—4—66)和圆幅画（作品 21—10—66)。皮埃尔·斯纳德指出，这些油画中笔势和底色透明度之间的关系发生了变化。他说：“底色不再象以前那样融化笔势，而是越来越受到笔势的压盖。原先仅逞能于画面中部的激情，现已扩散至整个画面，有一种豪放开阔、不可抑制的笔锋在上面纵横奔突。”调色刀现已弃而不用。新的丙稀颜料尽管上色方便，但赵无极不为所动，仍使用他惯用的颜料和画笔。他既摈斥超现实主义的剪贴法，也反对表现主义的喷射法，认为这些技法跟他流畅的风格南辕北辙。

一九六七年六月，赵无极对批评家吉·迪·雷(G·D·Rey)说：“我愿观众能像我自已作画时那样，漫步在我的画中。”请看

克洛德·卢瓦怎样为我们描绘那块叫“赵无极的国度。”他说：“我在这神奇的世界里走啊走，一天又一天，有时觉得峻然可怕，有时则感到怡然自乐。但不管到哪，我都有新的感受。”当然，人们不能作印象主义的悠逛，有时得穿上“七里靴”，神思遐想一番，才能进入这个国度的内部，回溯时间的长河，去追寻天地混沌的黎明。

画家的遐想，都以现实的旅行为依据。一九六九年，赵无极到朋友里奥贝尔的家乡加拿大去旅行，而后，纵穿美利坚，到墨西哥逗留一个月，在那里参观了考古遗址。一九七〇年，为了到天才音乐家莫扎特的故乡听他的音乐，赵无极接受去奥地利萨尔茨堡指导一个美术训练班。一九六九年，洛内·德·索里叶(René de Solier)曾问过赵无极喜欢哪一种颜色。赵无极答道：“我喜欢所有的颜色”，“哪几种用得更多呢？”“都用。我不偏爱哪一种颜色，只是特别注意色彩的颤动。”这一简洁的回答，正说明了他作画的诀窍和成功的秘密。

在中国，不可捉摸的“空”主宰一切。一切都是神乎其神和难以捉摸的。在绘画上，人们不用光影明暗画法，排斥富丽的色彩。而赵无极则把颜色当作辐射的光，认为颜色跟线条符号并不矛盾，却在无形中支配了画面的空间，表达了光线的起伏。

一九七〇年十一月，正当赵无极在法兰西画廊举行定期画展之际，克洛德·卢瓦的专题论文，经过整理后又再版了。米肖为这次再版作了序，跟他在一九五二年写的那篇序适成呼应。序言精确地阐明了赵无极的创作之源和其飞跃的历程：

《赵无极也丢开了具体形象，然而，他的画中有个大自然，给人亲切之感。

彼乎哉？此乎哉？是耶？非耶？

抛离具体形象性，而拥有了大自然。
远想背以其作旅行为依据

然莫知其究竟。

面目全非，若隐还显。

大块的色彩下蕴含着大自然。

自然，热烈，沸腾，熔岩般炽热。

却又依然柔静。

不怪异离奇，不扑朔迷离，而是流畅、明快，如煦煦阳光在闪烁。

不见树木，不见溪流，既无森林，也无山丘，惟有卷风，震颤、喷发、奔放，洪流和五彩缤纷的混沌，在扩大，在飞升，在飘逸……。

新的问题，感情的悲剧，烦恼的纠缠唤醒了自然。

正是通过自然，赵无极在突变，在宣泄：他沮丧泄气，又生气复振，他跌到了，又爬了起来，他热情奔放，既倾心于自然却又彻底地将它“背离”，他在诉说他感受到的压抑。

正是通过自然，他可以无所阻碍地倾诉胸臆，他可以作出真正的豪举，而不仅仅限于描绘人类痛苦的激愤。

也只有通过自然，人们才能更深切地感受生活，超脱一切痛苦。一切无边无际的憧憬，便会因毫无牵挂的一种异常慷慨的情怀而复苏……而绝非荒诞无稽。

大自然，一当你发现她的广漠与深远，你便会生活在另一个境界，

赵无极的作品，常常是宏幅巨制，以适应他开阔的胸襟。异乎寻常的光块——美妙的移情——越来越具有大地的雄浑壮丽。灵犀一点，便化为高原。

大自然，为赵无极带来一个大地形成之初的辉煌时期。翩翩飘逸，混沌朦胧，飞舞升腾，笼罩着画面。

不言而喻，赵无极的画给人以美的享受。》

美的作品，不仅是艺术的创造，也是精神的结晶。就在米肖写这篇序文的时候，赵无极画了一幅节奏呈旋转形，中心气氛热烈，周围色调明快，深暗相间，显得宁静而活跃的一幅新作（作品26—10—70），被一位身患重病的收藏家买去了。

一九六八年，赵无极画了些大大小小的油画。小幅油画中，有的如晶莹剔透的水晶，有的又似波纹闪闪的饰带。大幅作品，或缓慢如江流，或奇峻如范宽画中的高山。这时期的作品，黑白交渗更加强烈（6—11—68），单色涂彩之间仍存在缝隙（作品1—4—68）。作品18—1—68号，赵无极首次将画竖分为二，中间留出空白，两边浓布色彩。赵无极自已收藏的那幅高两米宽三米的油画作品12—8—69号，笔调更是灵活自由。在干和湿，光和糙，透明和稠厚之间，随着画笔的重涂或轻描，色彩流畅而多变。白色在这里显得更光亮，改变了自己原来的性质和作用：它浮现在表面，增强了布局的协调。有时，汪洋一片的色彩和交相杂错的线迹铺漫于阔大的画面上（29—1—70），有时，则是空白几乎占据了整个画面，如作品12—10—70的绿色空白或作品14—7—71的黄色空白。这时，陈美琴的病势日益沉重，赵无极心力交瘁，终于不能再画油画，只好又画起古老的泼墨水墨画了。一九七一年——七二年冬天，赵无极作了一组风格自然、技法纯熟的中国水墨画。他作画的纸，是他父亲给他寄来的宣纸，笔也是中国特意买来的，是最好的羊毫和兔毫笔。这种“笔和墨的奇妙游戏”，他在童年时就已运用娴熟，而今天无数西方艺术家，对此只有望洋兴叹。在某种意义上，这种“游戏”，对赵无极来说是太简单而且是过于民族形式的玩意儿。不过，有时候，他又想画一些。他的油画由此得益非浅。

绿色空白
黄色空白
交相错杂的线迹
汪洋一片的色彩

赵无极一九七一年完成的许多作品，是在一些旧作上重画的，故标有两个作画日期。塔玛约购去的那幅，作品9—5—59/8—1—71，用辉煌富丽的红色和黑色，强烈地表现了墨西哥红土和赤日的颜色。油画21—2—72号，是陈美琴病故前赵无极画的最后一幅画。红和黑的色彩上，纵横划过条条细纹，笼罩着一种悲壮的气氛。一九七二年三月十日陈美琴病逝，留下一批真正的雕塑品。这是她在病情反复之间瞒着赵无极完成的。她那些风格圆浑的大理石雕刻和青铜作品，这年秋天在法兰西画廊和赵无极的水墨画同时展出。朋友们为她的中道夭折感到震悼，都深深缅怀她娴雅的人品，哀惜她蕴涵的天赋。赵无极在悲剧的打击下，不胜哀痛。为寻求解脱，他获准回到阔别二十四年的祖国。他终于和家人团聚，见到了他的母亲，也到他于六八年去世的父亲坟前致哀。随后，他偕同母亲到北京、上海、杭州这些年轻时常游的地方旅游了一趟。他无限缅怀往昔，也同样冷静地观察着这场大革命给各个方面带来的变化。回巴黎后，他接受记者一次长篇的采访，谈了他在国内的所见所闻。

油画《纪念美琴》（作品10—9—72），是一幅高两米，宽五点二五米的巨画，现存于蓬皮杜国家艺术中心。它展现了一片奇异的大陆，倾注了赵无极对陈美琴既有极乐阳光，也有痛苦阴影的爱情。各种黄色，从草黄到枯黄，和谐交融，酿出一种夕阳的赭红和镀金般的密色，表现了赵无极从创痛中捧出的柔情。在这片黄色彩上，漂浮着点点黑色的岛屿。这是一种暖热的炭黑色，不显得阴森可怕，却朦胧地具有一种超自然的感情。各种感情成份，都已升华到一种神圣的、柔情脉脉的境界。面对此情此景，人们不能不感到灵魂摇撼，心神震荡，悠悠然如入其境。一种奇异的光华从那里闪出，犹如波德莱尔谱写的诗句：

喷薄的旭日之光经过大海的沐浴，
从深沉的海底涌上了清澈的天空。

一九七四年秋，赵无极又一次回国。他到了古都西安，参观了那里的唐代庙宇和石塔，和一个综合博物馆，里面有古遗址，兵马俑和碑林。他还到了洛阳，看了那里新建的博物馆和市郊的古粮仓，并游览了龙门石窟。从南京到上海，他一路上饱览了迷人的、因诗人的赞美而名闻天下的太湖风光，以及他母亲的故乡、具有天堂般园林景色的苏州。这次，是他陪母亲最后一次旅行，给了她莫大的欢乐。

几个月后，即七五年二月，赵无极又回到上海，参加他母亲的葬礼。同年三月，他作了一幅近乎方形的油画（作品5—3—75），题献给他的母亲。这幅画充满了赭、紫、红三个暖色，在浅绿的底色上和谐交融，表现了他对慈母深挚的爱。

后来，赵无极连续几次回到中国，遍游大好河山，缅怀悠远的历史。这无疑中断了他的创作，但却激起了他的热情，振发了他的精神。一九七五年夏，诗人洛内·夏尔（René Char），为赵无极在法兰西画廊举行的画展写了一篇序文。诗人在这篇序言里，把赵无极走过的艺术道路，精辟地分为三个阶段：

“赵无极的绘画，我以为可分三个阶段。首先，年轻时跟形象密切联系的阶段，色彩仅是棋盘上的探卒，游移不定，而形象则随艺术家的手，走着一条源远流长、价值永存的艺术之路。接着，放弃了最初的探索，转向一种混沌。它似乎即将茫然地滑向正召唤着它的幽深洞穴，但它仍踯躅于其边缘。正是这里，显现了一种天魂地灵似的巫术，就象俄耳浦斯在海上漂流时遇到的那样。所有画面的成份，不停地产生着这种巫术。色彩之间的分界线，就像傍晚天幕上璀璨绚丽的彩霞，交错难分。最后，是一种预告未来

的境界。这境界远远超脱于任何个人的欲望之上。”

赵无极的绘画，仍以画面中部的空白为动力，在这种“天魂地灵”的格调上迅猛发展。中国，不仅产生过出色的地质学家和风水先生，能够测定频繁的地震，也产生过最早辨识星象的天文学家（表意文字即来自星象）。这些天文学家观测彗星的形状和轨迹，发现流星、新星、太阳黑斑，以及云层的播雨过程。而赵无极的油画，正蕴含着无穷无尽的内心节奏和宇宙韵律，造就一种色彩流畅，笔触轻柔，场景颤动的画面。

一九七五年，赵无极的新夫人弗朗索瓦·马尔凯（Francoise Marquet）整理出版了他的版画集。扉页上，罗热·卡约瓦（Roger Caillois）写道：“他把光散射成火花，把火花闪耀出反光，而透明的反光又化为朦胧的微光。”既然赵无极已能够将丰富的色彩倏然间转换成光，他便进行更大胆的色彩搭配，甚至是不协调的搭配。如作品16—3—73中，玫瑰色配以钴蓝色，或作品13—11—76中，钡绿色配以柠檬色。他甚至还在画面上加进厚堆、溅滴和流溢等“笔误”。

一九七四年，他创作了一幅色彩绚烂的圆幅画（作品《24—4—74》）。后来又画了两幅三折画，每折既独立，又隶属于整体。其中的一幅较小11—10—75（27×60cm），然而气象开阔。另一幅1—4—26（200×525cm），则规模宏伟，设色复杂。本文将以这幅画的评论作为收篇。在这幅三折画上，骚动而浓重的色块，从中心爆发，形成黑色和褐色的旋风，向两边扩展，与恬静的“林中空地”和透明的空白形成对照。在这史诗般壮丽的画卷上，仍然有丝丝颤动的线迹。安德烈·马尔罗对亚洲魂牵梦萦，一直友好地关注着画家的创作和他“用画卷表达的独特语言”。当这位感情热烈的作家逝世的时候，赵无极就把这幅三折画题为《献给安德烈·马尔罗》。埃利·佛尔（Elie Faur

e）写道：“大幅中国画——其主要色调是暗琥珀色。这在这幅三折画中，也明显可见——能像音乐的旋律那样透入我们的灵魂。”关于音乐，《庄子》里黄帝跟北门成有一段精采的谈论：

《夫至乐者，先应之以人事，顺之以天理，行之以五德，应之以自然，然后调理四时，太和万物。四时迭起，万物循生；一盛一衰，文武伦经；一清一浊，阴阳调和，流光其声，蛰虫始作，吾惊之以雷霆；其卒无尾，其始无有；一死一生，一偾一起；所常无穷，而一不可待。汝故惧也。吾又奏之以阴阳之和，烛之以日月之明；其声能短能长，能柔能刚；变化变一，不主故常；在谷满谷，在坑满坑；涂却守神，以物为量。其声挥绰，其名高名。是故鬼神守其幽，日月星辰行其纪。吾止之于有穷，流之于无止。予欲虑之而不能知也，望之而不能见也，逐之而不能及也；傥然立于四虚之道，倚于槁梧而吟。目知穷乎所欲见，力屈乎所欲逐，吾既不及已夫！形充空虚，乃至委蛇，汝委蛇，故怠。吾又奏之以无怠之声，调之以自然之命，故若混逐丛生，林乐而无形；布挥而不曳，幽昏而无声。动于无方，居无窈冥；或谓之死，或谓之生，或谓之实，或谓之荣，行流散徙，不立常声。世疑之，稽于圣人。圣也者，达于情而遂于命也。天机不张而五官皆备，此之谓天乐，无言而心悦。》

译自Edition Hier.et Demain，1978年版

讲学笔录



五月三日（周五）素描人体

我教课是边讲边改，我改也是照你们的办法改，尽量每天每个人都改过一遍。改一点，知道一点东西，再进步一点，再改。重要的是把你们的观察方法改一改。我看你们画时都好像是画线勾个形状，用背景衬人体，背景和人体没有关系……。

我当然不是反对画细，问题是如何理解这个体积同光怎样转动的关系。不要好像是单单地用线勾那个形状，要同时勾两边，线本身就可以代表体积。将来油画里面也可以变化多一些，不要单单地——我看你们油画都是这样画——没有转动，都是摆。应该变化多一些，松的地方应该松，开始画时可以稀一些，慢慢地加，不要把它一下子加得很厚，并且厚度不能到处都一样。后边背景同前面人体都要有联系。注意空间关系的感觉。

〔刘大鸿：写生时能不能有意识地改变这种关系？〕当然可以啦，怎么不可以呢，画画没有一定的办法，是不是？假如是有一定的办法，就太容易了。你们怎样画都可以，因为绘画不能限制，只要好就行。〔刘大鸿：因为你给我们摆了模特儿，要改变关系就用不着模特儿了。〕模特儿里关系很多，很多。你看身体转动关系很多。怎样使它画得简单，但是里面包含很多东西，并不是复杂就好，好像讲话要中肯，画也要中肯，如果中肯，力量就大。不中肯，摆了很多东西也没有用。

〔刘大鸿：现在我们写生时，是不是强调全身进入画面自发性地画？〕我看你们的画，关键是空间少。现在的画，重要的是空间，法文是 l'espace，假如 l'espace 没有，你的画就松不了。画，就等于这样的感觉——画就是不停地动。现在你们的画感觉停在那里，没有动的感觉。你们观察的方法要怎样想办

法改掉。绘画并不仅仅是画的问题，因为你们的技巧都很好，功夫都很深，问题是观点不够自由，所以大家画的差不多一样。我希望把你们每个人的个性想办法发挥出来，使每个人创造出自己的画风来。

〔刘大鸿：刚才您讲画要动，是不是超出了三维空间，不仅是三维、四维、五维……〕那是理论的问题，我们还是不讲理论，讲画。你们画画，空间关系多，就活，不然的话就呆。我看，今天不过画了两个钟点，有的人已经懂得了一点关系，关系懂得多了，你们的画就动，就变样。这个我希望——因为时间短，就一个月，不过一个月也可以做好多事情——我希望你们的看的办法能改变，不要限制在人体的形状上，要把人体以外的东西加上去。绘画的不同的地方就是——看的办法不同，每个人的动笔办法不同，画的作风也不同。现在你们的画有个毛病，就是不看签名好象是一个人画的。我现在就是要把这点改变过来，发展你们每个人的个性。我是主张每个人都要有自己的个性。所以我改画时，都是照你们的办法改，把你们好的地方提出来，坏的地方淘汰掉。这样做，我教课就得辛苦一点。

不要紧张，就好像用练习的办法画，不要自己每张画都像画个杰作的样子。只有你在寻找之中，才可以找出一个方法，好像每张画都是成功的样子，就找不出东西来。

因为我对你们认识还很浅，今天第一次接触。一般地看来，素描的缺点是，勾线都是勾轮廓，然后慢慢地填。我的意思是画的时候一起画，不要画了轮廓以后再加体积感觉，要一起来，线画时已有体积感觉，那你就省事了嘛！你们反而多一层事情，先慢慢描出个大概的样子来，然后先把暗的里面灰画出来。但是，你要记住亮部里的灰和暗部里的灰，两个不一

样。同时笔的变化要多一点，不要一样。将来油画也要注意，这个油画笔等于是心、眼、手和画面连结的工具，所以用笔要转动。中国画的笔就是动的，为什么油画笔不能动？同时油画里面都是不敢用线的，这个要把它加进去。

你们画时不一定全身都画，你们自己构图好了，每幅人体画一周，假如自己觉得画得不好可以重画，觉得画完了，可以换。

画的时候一开始就应该整个来，不要一开始找小趣味。

照我的看法，每个人画画，有他的颜色，有他的组织方法。每个人都有每个人的性格。这个性格要保留下来，不要破坏掉。在法国，有的教授教别人画画，都让他们和自己画的一样。生那么多孩子有什么用？你看，就是小孩子，每个性格也不一样，生出来就不一样。绘画也应画出来不一样。

〔刘大鸿：赵先生，看每一个人的画，是否一下子可以看出往哪边发展？〕今天第一天，不能这么快嘛！〔刘：这种教学很困难，学生这么多，都按每个学生自己的方法路子指导，这事很难做到〕这个应该做到！老师应该等于带孩子，扶他两步，不能一直搀着他走路，扶着走一段后，慢慢地就行了。我想你们都很努力嘛，能做得到。我对你们希望很大，趁这一个月时间想办法深进去。我看有的同学好像太拘束了，胆子小，这纸没什么关系嘛！纸怕，画油画就更怕了。

〔刘大鸿：现在国内风行比画皱纹，比功夫，以逼真为高。〕问题是功夫后面还有另外的一面，你看安格尔、夏尔丹、库尔贝、塞尚这些大师，他们的功夫都很好，但他们的画除去画内的功夫外，还有画外的功夫——天才——这就是他们的理解和别人的不同。你看伦勃朗的画，就是伦勃朗的画。他那画有深度，不止是功夫哪！所以绘画没那么简单，功夫好并不就是最

每个颜色都好看，以前印象派不用黑的颜色，现在根本没有这个观点，黑的颜色用得很多。颜色本身没有好坏之分，问题是你怎么处理。中国俗话讲：黄配紫，一大屎。其实黄配紫很好看。以前还讲：画竹子的办法不能打叉，其实这个也没一定的道理。新的绘画观念，把这些方面都打破了。从前绘画都是有个主题，现在没有主题，画是整个的。现在你们画画还是有个主题的问题，你们太注重主题了。你们的画是要人看得懂，这懂的问题，也要看什么程度，给什么层次的人看。比如我的画给香山饭店经理看，他看不懂，给画画的人看就不一样了。有的人看得懂，有的人也看不懂。有些中国画老先生也看得懂，李可染先生就看得懂。看每个人的理解程度。他的画很深，画得很好。比如张大千，他对抽象画很欢喜，他也受抽象画影响，他画泼墨，一块大的蓝色泼在画面上，就有抽象画的因素。我和他很谈的来。他自己讲，我是和尚（大千），你是道士（无极）……。我想画的问题，到了一定程度，大家都容易理解。现在东西方交流很多，中国画和西洋画的界限已经没有了。我记得我的画在台湾展出时，有个画中国画的人写文章骂我："画中国画，用中国纸，用中国墨，它有一定规矩的。不能用赵无极的方法乱画，他的画是自己的，千万别学，学了就倒霉了。"我有时也画水墨画，不过我画水墨画也是按我自己的法子画，我自己也不是说画中国画，不过我利用它的材料就是了。我觉得画油画也是这样，也是利用材料。油画的问题是画的自由，但难的是如何理解自由。老实讲，我从一九三五年画油画，到一九六四年——用了三十年才真正懂得油画自由的方法，你看，这么多年才搞清楚。因为你真正了解油画后，那油画就听你的话，开始它不听你的话，没有办法，都是要经过时间，因为油画各方面技巧要适合你自己的需要，选择你自己的

技巧。你画画的技巧，是完全帮助达到你的表现，技巧是第二个问题。你有了新的绘画的观点，技巧也跟着你的观点变。

五月六日（周一）油画人体

起稿时要把人体连同背景一起画！不要单单地画人体，不然关系不容易找到。不能让颜色单独存在。人体的背景可以自己设计。

一笔动，整个画面都动，这里动，别的地方要呼应。要连起来，不要一段一段地画。

〔改魏连福的画〕要仔细地看，每块地方都不一样。红布要向空间里运动，红布远处那部分要静一点〔用刀刮平〕，背景也要安静。〔背景改平了并在红布的近处加块朱红。〕

〔改孙建平的画〕不要温吞水，要注意颜色对比。你画的太灰了，都是浅咖啡的颜色，不敢用纯色，要大胆一点，要拉开。〔在人体臀部交界线处加块纯翠绿〕

五月七日（周二）油画人体

〔成南炎：巴黎的学生怎样画模特儿？〕他们开始也同你们一样，画出来都是一个颜色。一年后，他们才搞明白，他们问：为什么你的讲法同别人不一样？我说：我讲的不一样，是希望把你们每个人的个性扶植起来，越来画的越不一样，一个人创出一个作风来。每个人画画不一样，并不在怎么画，而在于你的观点，假如你看不见，就画不进去，怎样能使你们的观点转过来。需要一个时间，慢慢来。〔对孙建平的画〕他的画开始相当好，现在又变成老办法，灰的颜色又来了，又暗下去了，怕！不敢用纯色，这纯蓝在人体上并不觉得刺眼嘛。我替你来了第一步，动了一笔，你就不敢下笔了。我不在旁边，你也应这样

〔鸥洋：法国学生画画也追求表现吗?风格怎样区别开呢?〕你们觉得每个人都一样吗？不一样。可能你们从前差不多是一样的。上课后，我觉得每个人都有颜色不同的地方。你的画是颜色很多，但是怎样再使你的颜色深厚一点，不要浮在表面上。颜色要放在适当的位置。你蓝绿用的很多，怎样使它们变得沉稳起来，比如这蓝色在这幅画上是不浮的，在你的画上是浮的。你就是喜欢用蓝的、绿的，也要想法变化，不要每张画都是一样。不要自己把自己套在一个圈子里。你假如不停地变，就不会套在一个圈子里。不要自己限制自己，不要说这里应该是什么颜色。要从人体本身去发现。不要自己有个成见地画，不要先有个主张。每张画有每张画的问题。这一点“想法”一定要破掉。因为每幅画的组织办法都不同。画画的时候是画到一步，有一步的问题，那问题到后来再想法子解决。

〔对刘爱民的画〕这张画得相当自由，画的多一点后看怎么样？还能不能保持这个味道？开始的时候比较容易，但要完的时候最难。这就要自己能做到辨别好坏，会选择，把好的留住，坏的去掉，这点不容易。当自我批评的观点确立之后，就容易进步了。现在你们自己要看不出，我可以想办法给你提一下，假如你还没办法处置，我就画一下告诉你，主要是让你们自己做的多，有了自己独立的精神，我就放心了。

〔刘爱民：您强调的“空间”概念怎么解释?〕空间的感觉是人体同这里、那里，各方面都有联系。你这张画的这块地方不对，是因为你不让它过去，你把它限制。你勾线的时候也要注意有的地方深，有的地方淡，有的地方热，有的地方冷，与前面后面都有关系，你们得自己去找出这些关系。比如，身体的这条线到那条线就不一样，你们细细地找会看得出来。你们平

时画人体，都是嘣嘣嘣（画时笔接触画布的响声），看也没有看。而画画最要紧的是观察。观察变了，画的办法也变，我想你从前的办法一定不这样。因为观察变了，你自己需要的同以前需要的不一样了。是不是这个问题。

〔刘爱民：您讲的空间，同我们常接触的苏派的空间有无差别?〕苏联派都是画主题（即主体），我现在讲：画是整个的，是一体的。因为你后面东西做得好，主题（主体）自己会出来的。以前你们不找关系，画裸体画完就完了，后面背景也嘣嘣嘣，总是黑色或咖啡色，根本没考究。现在我希望你们的画本身要动，要他经看，因为只是画主题（主体），你看见这人体就够了，和别的东西都没关系，画没有寻找的味道。所以画时需要解决的问题少，要画完很容易，只要把人体画的差不多像照片就行了，根本不用脑子了嘛。现在我要你们眼睛看，动动脑筋，不要老是把成见画出来。成见太大就没问题了，对老师就好教了。我希望你们将来教书也这样教，让学生自己发现问题，每次都有问题解决，不要让他们没有问题，没问题就不能进步。每张画的问题都一样，本身没有冒险，画没画完就知道怎么完成，那就毫无意思了。每张画的生命不同，要去寻找每张画自己的生命。

我是不会讲话的，空讲讲不出什么东西，有同学的画摆在我前面，我发现问题，帮助你们解决。每张画问题不一样，〔对俞洋奎的画〕他那个问题是太跳，这里一点，那里一点，怎么改这个毛病。〔俞洋奎：我把它涂掉。〕不是涂掉的问题，你先仔细看，弄明白为什么不对再改，不能先生说句不好，我就涂掉，没那么简单嘛！〔对李争的画〕他的问题是动得很厉害，但动的都一样，是他性格的关系。我给他改的时候，改的特别慢，故意给他看怎样安静下来，让他的画整体些。并怎样让他知道这

个问题以后还有另外的问题。……但是他的那个手法，我并不是反对的，不过要用得经济，不要太多，好像人说话，说的太多，人家不听了。要中肯，需要用时来一下，不能老是这一套。画时要多看，多想，要多用眼睛，少用习惯！我现在是想办法破你们的习惯，不过你们的习惯不太容易破。刚刚两三天不可能改掉，将来自己要能对自己提出问题就好，那我这次来也不是没用处。对我自己讲，来这一个月，我的损失很大，好多画停下来，我回去后先想办法慢慢安静下来，再集中精力画。

〔改孙景刚的画〕我这样子，这样子，把这块颜色画进去，利用你这灰颜色，把它转进去。你们用笔总有停的感觉，我让它动起来……，这个地方不能孤立，应该连下来。但我动了这，那里问题又来了，又要想办法。你看我的笔，各处都用到了，这里弄好以后，后面不对，一部分一部分地解决问题，所以我说，一笔动，笔笔动，各方面都有关系。

〔看佟振国的画：〕墨分五色嘛！你画的太一样了。〔佟：您的画用笔很讲究〕中国那么大的传统，不好好利用太可惜了。你是画中国画的，你应该最理解我的话。

五月八日（周三）上午油画，下午素描

〔对陈海燕的画〕不要所有的暗部都是一样的绿，不要太一样……，后面的东西也要有变化，尤其受光的地方。你这块颜色和这块颜色差不多一样的深度。你自己拍一张黑白照片就清楚了，你的画有没有对比和节奏。画里重要的是节奏，不要温吞水。

〔对孙建平的画〕我觉得你这张还不错，比你素描好得多。为什么你的素描是那样呢？这里倒没那个毛病了。注意这线从头到尾，要找到自己的归宿，虚实转折、出来进入。〔孙建平：边线的虚实有没有主观规律?〕没有规律，你看模特儿身上，这里比较深一点，那里又松起来，这里又有一点紧，变化都是从模特儿身上得到的启发。如果你主观——又是画什么都是一样的，是找不出变化来的。我现在打破的就是你们的老套子，告诉你们画画没有一定的方法，就是每个处理的方法照情形看后再转变。我就是怕你们套进一个圈子里去，因为你们已经套得很厉害了，我不能再加另一个圈套给你。画中国画的人都知道——画到什么地方，要有什么处置的办法。〔佟振国：中国画讲：笔笔生发，先画一笔后，然后通过这笔又产生新的想法〕。

〔看佟振国的画〕画的不错嘛！这大概是中国画的用笔给你好处了。但你不能到处都一样的，不能重复一样的东西。从以前的“学院派”变成另一个“学院派”。“学院派”的意思是重复。所以我主张你们自己能看出自己的毛病，就会进步。

〔看刘爱民的画〕这幅画得很自由。还要想办法往前走啊！不能停在那里，不能所有的地方都这样画。这个颜色要连起来，不好能像割断一样，这里要加上一笔；这个脸这里下来，然后往那边转过去，这里从这下来，然后重点在这里……。要进去！不然，没办法往前推了，我觉得你的画很自由，怎样能推进一步，还能保持自由的精神。

〔看俞洋奎的画〕你看你这里画的还好，到了那儿越画越死，不活了，死掉了。这就是最麻烦要避免的毛病。你的画越画越多，越画越多，只画表面的东西，真正深入的东西没有研究。〔赵先生动手改画〕我这个比你简单了，同时把颜色连起来了，但是如果没有底下你这个颜色，我也做不到。不要勉强硬转，一段一段，好像砍斧头一样。〔鸥洋插话：我们以前体面的概念太强

了，把脸上分成好多面。〕三百六十面了！我这个面是转过去了。画是分析，是创作，把自己心里的感受表现出来，绘画同创作意思一样，能够借个题目，把自己心里想讲的东西讲出来。

〔改魏连福的画〕你看我替你改的这块灰色，在这里很稳。灰的颜色只要用的适当的话，也不会脏，用的不当，放在不确切的地方就会脏。比如这块颜色不够透明，只要在旁边加块颜色衬一衬它，就会透明的。尤其你们这里油色干得快，把这边颜色轻轻地浮上去，颜色就透明多了。什么颜色只要用的适当都是好的，你们要利用各种颜色，想办法变化多些。

〔和佟振国等谈水墨画〕我一年画一次水墨画，一气画上一百多张，只留下十几张。〔鸥洋问：画的是山水吗？〕她没看过，我画的不是山水，像墨团一样。〔鸥洋：感觉是山山水水〕随你讲，哈……我不画山水，我自己就画自己的。〔佟振国：其实画的是一种感情，不受具体物象限制〕中国人总是喜欢出个题目，戴个帽子，比如说黄山这里像猴子，那里像靴子倒过来，总有一套名字，这就把人们的想象力限制住了。我希望你们不要有这些想法，因为你没有这些想法，绘画就比较自由一些了。我让你们画人体，是想让你们去画那里的光，组织，不要去想它是裸体。画人体不过是借题发挥。我让你们画人体，可以有个根据，可以把我的观点讲给你们听，可以教、可以改。其实画静物，画其它什么都可以。〔鸥洋：像不像对象无所谓吧？〕画好就行。画像，拍个照片就行了嘛！画是人作的，同时人参加进去一个创作的精神。我希望以后，电脑不会替我们作画。

〔鸥洋：我现在还有些不明白，您给我们提意见时总说模特儿的身上变化丰富，这不还是从对象出发？〕变化丰富，当然是从对象里头找出来的。你观察的深刻，就看得变化多。问题是你

们现在成见很多，还没画以前，颜色就调好了，那就糟糕了，很难进步，很难发现到另外一个境界里面去。〔鸥洋：现在我们美术界都在追求主观……表现…。〕我不管你们那一套，我只要求你们画得好，有变化，不呆板，能转动，有呼吸，那么你的画就不会死。画死的原因是什么？你们应该自己去想一想，就是整体不注意，同时有个成见，总觉得应该是这么画的。我们现在没有应该怎么画的，而应看见模特儿再想法如何处理。比如我在模特儿头下摆一块红布，是这样一种颜色关系，假如换一块绿的布，又是另外一种颜色关系。

〔魏连福：走到一定阶段再往下走，就往回走了，控制自己进程正常进行很不容易。〕你们多少年的习惯了，三十年的习惯让我三天都解决不可能。你们画时明白了，一会儿又改回去了，你们周围环境四面都是这样子也很难，将来你们独立作画时更难，要坚持。我并不是要你们画新派的东西，只是要你观点能自由些。

我听丁天缺讲，班上有的同学批评我，说我不敢教你们新的东西。其实我的意思不是不敢教你们新的东西，因为绘画的问题，创作是一种需要，你没有这种需要你硬要新，新不了。说实在的，你基本方面观察的方法改变以后，那你会有办法创出新路的。到那时候，你们需要，觉得我这样子画不够了，观念改变了，那就自然而然创出新路。你说叫我教你们抽象画，那有什么道理？我的观点是，画不会停顿下来的，会不断往前走，有个继续性。如果我现在教你们画抽象画，我走后，你们没根据，又不知怎么好了。

〔鸥洋：现在西方搞抽象绘画基础，什么点线面、立体构成，您怎么看？〕同这个还是一样的，所有的东西都是一个道理，如果有的抽象画，没有空间关系、没有呼吸，没有前后感

觉，颜色和结构不好，那画也是空的。有了这个功夫以后，画什么画也不会空。不然总是那一套，人的手的动作，总是这样从左边到右边蓬、蓬、蓬。他变不出来嘛！有什么办法。〔对孙建平的画〕比如他的画，我说他又画死了，我不知道他自己知道不知道画死了。假如不知道画死还满意，就糟糕了。如果他画到差不多时发现，哎呀！毛病又来了！那就有办法了。还没画死之前赶紧放松。假如没有自我批评的观念，就是一味地画下去，画下去，越画越多，越画越死，那就没办法了。这实际上还是观察的问题。现在我就是帮助你们停下来，指导你们下一步如何处置。有时我改，你们不见得明白我的意思，等到你们完全明白我的意思，那就用不着我了。

一个艺术家最重要的是自检，别把自己估计太高，总是估计低一点好。因为这个工作是一辈子的事，做不完，做到四十岁时有四十岁的问题，做到五十岁有五十岁的问题。你画的多了后，就容易形成自己的一套。所以，要不停地自己讨论自己，自己批评自己。因此，艺术家最辛苦，总是要给自己找麻烦，自己对自己有疑问。这种自我批评的观点不能取消，不然，你就没进步。所以我的画画完以后，总要在家里放两个月，觉得靠得住，再拿出去。靠不住，我不签字，不出去。你已经有点名气，那问题就更多。画出去了，收都收不回来。人家说，他画的就是这付样子。所以每次展览会，我都是提心吊胆。你变得太多，他说你不知在干什么，你不变，他说你老画这一套。在外国，他们能搞你一下，是最高兴的了。所以我在巴黎，每件作品都是经过反复推敲才拿去展出的。

五月九日（周四）油画人体

〔大家翻阅吴小昌带来的赵无极画集时〕看画册，好像有

的地方画的快，有的地方画的慢，这不一定的。这种效果不见得就画的快。我的画有的是十年前画的，十年后又改，画看起来不费力，实际费力得不得了，改的很厉害。这幅画是二公尺二十公分高，大型的画，你看这部分很空的啦，但是这个地方花的功夫比其它地方多得多，在空之中再丰富起来；那是辛苦得不得了。我倒情愿画实的画，那就简单得多，愈空愈辛苦。〔刘爱民：您画这画的时候是不是特别注意色层结构，一层一层的？〕我也不管，画到一步，我解决一步。〔大家谈到有些画家在画中利用肌理效果〕很简单，譬如画个墙摆些砂子在里面，这是一种方法，但我们现在不要学这种法子，你们用笔，一样可以做得很好。……用笔方法都不能一样，有的轻、有的重、有稀、有厚，那么变化就多了。比如你这里紧，那里就松一点，不能到处厚，我帮你省颜色。每一笔都要有每一笔作用在里头，让画面醒一醒，就是精神一下。你们笔用的太死，要活一点，利用各方面有利条件，给你很多方便。你们已经不自由了，还要拿小笔，用小笔触去摆。我就是画很细的东西也用大笔。中国笔有好处，提起来很细，压下去又很粗放，还可以拖、转，各种方法可不停地运用。

你们的画整体太差了，这些东西之间都没联系，我不是要求你们画一个腿，一个头，一个手，要连起来画。不打破这点，就根本没办法，必须打破不可！你们很多同学画人体时，画乳头都很跳，孤立得不得了，和周围都没关系，这个也属于身体的一部份，是不是它同四周有关系？你们画的没关系，就好像贴个“膏药”似的。我总是要求你们要整体、单纯，你们呢，总是一个个地把“膏药”贴上去了，好像这地方你们最有兴趣的样子……。

到处都是一样的效果，就没效果了。有静有动，不能到处

都动，动的太多，拿静来陪衬。好像唱京剧，总是唱高调，就单调了。你看这一静，裸体就出来了，刚才那人体的后边颜色太厚，人们的眼睛被吸引去了。画时各方面都有联系，不是画布看布，画人看人，你要把它们连起来，你们看时是一段一段地看，画也是一段一段地画。你看我改这一笔以后，后面也要改，它们之间都有连带关系，要一起画，不要把布和人分割开。

〔成南炎：您对塞尚怎么看?〕塞尚很杰出，现代绘画由他开始。塞尚的关于物体都由圆柱、方块组成的论述直接影响了立体派。没有塞尚，毕卡索不会出来。塞尚对我自己讲是很重要的，我从塞尚的空间处理得到启发。他有幅画，画中山天连在一起，很像中国画，山与天的接触完全和西洋画不同。我从塞尚那里又重新发现了中国。我对塞尚非常感激。塞尚是指路的画家，还有毕卡索、马蒂斯、蒙德利安都是指路性画家。有些画家只可说是好画家，是跟从的画家，这是好画家和伟大画家的区别。

〔孙景刚：您认为法国哪几位画家影响大?〕每一个时代都有好的画家。库尔贝的画也很好。后来就是塞尚、凡高、高庚几个印象派中杰出的画家，莫奈的画影响也很大。现代绘画中影响最大的是塞尚、康定斯基、蒙德利安、莫奈。所以，我们不能推翻过去的传统，反对传统是不对的。应该接受最好的东西，怎样消化，变成自己的。你应该拣自己喜欢的消化。比如你的画，德加的画可以给你好处。马蒂斯又不同，他的画看起来很轻松，实际上画时可累得不得了。他的方法对美国的迪本科影响很大。〔梁铨：现在他在美国很红。〕迪本科的画很静，不像美国画，像欧州画，他的画现在非常贵。德库宁是受德国表现派影响，克莱受中国书法影响。

〔许江：波纳尔的画在法国现在如何?〕波纳尔死掉好多年了，我到法国时，他还没死。忘了哪一年死的了，他和马蒂斯差不多的时候。毕卡索就不喜欢他，毕卡索的画和他的画完全是相反的嘛！波纳尔是找颜色中间振动的关系，毕卡索是立体派的，啪！啪！啪！〔魏连福：在波纳尔画中的光线不完全像印象派那样对待吧?〕不是的，他不是印象派，他同马蒂斯很好。毕卡索这个人才气高，总是有点看不起别人。我讲一个笑话给你们听，马蒂斯有一天到毕卡索家去看画，他很喜欢毕卡索一幅画，毕卡索就送给他了。后来毕卡索到马蒂斯画室去看画，他选了一幅马蒂斯最坏的画。马蒂斯说，这画不好，你为什么要？毕卡索说，很好，我很欢喜。他把这画拿回家挂了起来，告诉别人。你看！这就是马蒂斯画的画。毕卡索很欢喜取笑人。勃拉克和他两人初建立体派，两人作风分不出来，毕卡索向人介绍勃拉克说：这是我太太……你说多气人，他的意思就是说勃拉克受他的影响。我是 1950 年到画廊，那是毕卡索从前的画廊，我们常碰见，我的名字他记不住，他叫我“小中国人”。他画室里什么都留着，一条纸划条线也留着，洋火盒画个线也留着，画布踢破了也留着，什么都留着。后来他到南部，我在那也住了一个月，从来也不去看他。看他的人太多了，他说：我要看的人不来看我，我不要看的人总来麻烦我。我当时很尊重他，他年纪太大了。〔魏连福：苏汀如何?〕苏汀的脾气很怪，他从前住的地方我知道，脏得不得了。〔鸥洋：他画风特狂〕那个时代的画家都狂得很，都是喝酒。莫迪里阿尼就是酗酒，他三十多岁就死了。现在我们规矩得很，现在我们的观点同从前不一样了。我觉得绘画也是一个职业，也是一样的工作，艺术家和别人有什么不同嘛！〔鸥洋：赵先生在巴黎总是画画吗?〕我不会做别的事情。〔孙建平：现在法国写实功夫强的画

家多吗?〕他们现在叫新写实主义，他们功夫很好，他们都是照照片画画。现在已过去，这种画风从美国来的。〔成南炎：在法国古典画风有继承吗?〕什么画都有，就是多少，人多了就有个趋势。巴黎有个和我在一个画廊的画家一直在画写实画，人们叫他孤独的画家，最近他有些出风头了。

五月十日（周五）座谈会

〔金一德：抽象画怎样产生？中国那么长的绘画历史为什么没有产生抽象画?〕我觉得中国许多古老的东西，像商周铜器上面的动物纹，人纹云纹已经很抽象了，后来慢慢地越来越向具像发展了。从前是放开的，唐宋的画也是很自由的嘛……〔金：咱们民族的绘画有很多抽象的因素〕谁的画呢?〔金：石涛、八大!〕石涛、八大是两个例外的，在当时十八世纪画家中，只有这两个例子是特别的。十八世纪可以讲在世界绘画运动中是脆弱的创作时代。但每个时期总有特别的人材。比如法国有华多、夏尔丹，在西班牙有戈雅，在英国有泰纳。这几个都是特别的人物，不能把这几个人算在一般人中间。中国除了八大、石涛外，你还能讲出什么特殊的人材吗？讲不出来了。

〔金一德：您对张大千的画怎么看?〕我很欢喜他的画。张大千这个人走的地方很多，看的很多，观察方面很广，他很聪明，临石涛很像。他在欧洲住了不少时候，在巴西也住了不少时候。他自己对我讲，抽象画对他有很多好处，他那泼墨山水就有一部分抽象的因素在里头。其实，泼墨是中国本来的东西。不过，那时中国当做不太严肃的事情，称为墨戏。

〔金一德：您谈谈您的教学吧〕我反复讲，绘画不是画的问题，是观察方法的问题，所以我想办法让同学们的观察方面深刻一点，我正在做这方面的工作。〔您讲讲您的观察方法，〕不是

我的观察方法，如果每个人都按我的法子，那就糟了。是每个人的观察方法。就是用自己的眼睛去看，不要用我的眼睛去看，也不要用自己以前的眼睛去看。假如每个人的观察都是清一色的，画出来的就都是一个样，像是从一个模子里出来的。你看，一个妈妈生八个孩子，八个孩子脾气都不一样。为什么你们画画都是一样的，这个没道理。我们班上二十六个人，二十六个脾气，我希望每个人有他自己的脾气，所以我给他们改画，不是好像一定怎么样。从来没这样。教师最重要的还是替学生们多想，把每个人的个性扶植起来，使每个人发展出一个作风。我画哪一套，就教哪一套，这太省事了嘛！因为你那个画并不是唯一的出路，还有很多出路嘛！我要想办法解释的多，改的多，争取每人每天改两次，工作很简单，就是要求时间。我觉得教学方法最重要的是，你把你的心交给他们，要诚恳，不要吹牛。我这个人教书，不是革新的，是很老实，很实在的。我们班上一般的同学功夫都不错，问题是怎样变成有结构、有力量、有呼吸、有创作精神。你们毛病是学了那么一套就没问题了。绘画创作都用那一套法子解决，没什么意外，所以绘画的问题会变得很枯燥，而且画出来，大家面貌差不多。不看签名就看不出是谁画的。我们在外国画画的画家，拿出画来，不看签名都知是谁画的。〔您在法国是不是也这样教?〕我在法国也是这样教，教了三年后我辞职了，因为我的班上学生越来越多，没办法。我想，我自己还是画家，并不是教授。这次我到这里来，我想也是我一生当中最后一次教书。因为我对母校的感情很重，愿意尽点责任。其实对我讲，对我的名，对我的利都没用处。〔您的这次教学会产生深远影响，会播下种子……〕希望这样。

中国传统方面精华的东西很多，有人喜欢书法，有人喜欢

瓷器，比如铜器方面有很妙的东西。看你喜欢哪部分多一点，你对它研究深些，问题是怎样拿过来，不是生吞。有的人画"新"的画，把中国字写在里面就算"新"的画，那没有这么简单的事。这个字外国人看不懂，我们自己看得懂嘛！

美学的观点常常跟着时代在变。时代不同观念不同。文艺复兴寻找的美同我们现在寻找的美不一样。不过讲穿了，所有世界上最好的画，最好的杰作，就是换了时代还是存在，不会倒。比如伦勃朗的画，还一直是最好的画。不过你要把它放在十六世纪去看，不能现在还画十六世纪的画。我想，这个绘画的问题，同社会的背景，同生活的环境，同科学的进步等各方面都有关系；同文学、舞蹈、电影都有关系。我们对各方面的影响，可以得到的，都应该接受。比如，我们从前人没有上过太空，现在我们想象中的太空都看到了，这些观念上的东西，对艺术创作都有关系。一个人生活在二十世纪，对二十世纪的文化不了解，不愿意了解，我觉得根本不妥。艺术创作，应该与时代有关系。

我倒很想听听你们讲的，你们在这里创作时，有没有枯燥的心情？〔有的〕我们也有我们的枯燥的心情，不过很不同就是了。我们生活在资本主义国家里，讲穿了，绘画是商品，所以我们的年轻画家受影响很多，一出来就开展览会，就要出名，尤其在美国，年轻人不到三十岁就要出名，但是到三十三岁就掉下来了，那以后的生活很难过。创作的事情还是慢慢来，爬得高，跌得重。你们就没有这个麻烦。

五月十三日（周一）油画人体

〔看刘大鸿的画〕你的画一下子变成这样，一下子变成那

样，你自己也不知怎样。你这种画不是不可以画，但你这幅画出来三个绿色的人体排在一起，不知道你脑子里想的是什么？你为什么这样画？想变？〔刘插话：我有这种需要〕你有这种需要，但你基本的东西差得太远，没办法把想的东西连在手上边，这还是个功夫问题。班上的画家，有的功夫好，有的理解能力强。比如那个画中国画的理解能力很强，他已是很成熟的画家了，我对他的要求不一样了，我要使他画里头的作风更深、更厚、更经看。做为你，不要把自己套在一个圈套里。你就最欢喜自己套住自己。你现在才二十多岁就套住自己，到五十岁不知套成什么样子了。你二十岁就——讲一句不客气的话——顽固，就糟糕了。你二十多岁就不肯接受外来的东西，就自己在那里搞脑筋里想的东西，我想你看书一定看的很多。这个绘画的东西啊，要有点傻劲的，不能太聪明了，画家要一直地，不停地不停地想办法往前走。往前走呢，就要有一个往前走的可能性。假如你所有画画的问题都解决了，你总是一套，画人体是三个都一样，你还可以画二十个嘛！每个每个都是没联系，好像排尸首一样，那就糟了。所以你这个观念东西不打破，你这样觉得挺满意，我就没办法教，没办法解决你的问题了。因为一个画家能够进步，就是因为他有问题，才能进步。你先把自己套在一个圈套里，这对教的人很难，我还得去把你的圈套一条一条地慢慢拆除，把你放出来。假如你不愿意出来，只肯躲在圈套里，我更没办法。所以，我一直讲观念问题。你观念不自由，你的画也不会自由。你会说我的手很灵动，不是很自由吗？那，谁都会这一套。那你的手，有了这一套以后，同什么东西连得起来？有没有根据？怎么往前走呢？〔刘大鸿：你不是说让我们画画有点傻劲吗？〕傻劲，法文bete——就是不停地不停地往前钻，钻，钻，不钻到一个地方就没有同

题，钻到那个地方就有另外一个问题，这个问题不停地产生，绘画就进步了。假如画画没有问题需要解决，那何必画呢？而且，意外的效果不会来的。画画如果没有意外，那兴趣就少了。绘画不是单部分，你现在画了三个绿人体，还可以再多，画幅可以五公尺、十公尺、二十公尺。绘画有很重要的一点是l'echeble。意思是在规定大小的画框中构图。绘画的空间同画布的大小很有关系，你这个画中没关系，你可以再填，填，填，像连环画一样。〔刘大鸿：我平时也不这样画，我这样画是想看您怎么讲，〕你想吓一吓我呀！是不是，哈……，吓一吓我，你看我这一套！〔刘：这不是我的一套，我是摸仿〕我一直讲摸仿的问题，是要吸收、消化，摸仿不是抄啊！你们抄的事太多了，还要抄，我现在要你们创作。

一个画家总觉得有话要讲，总觉得画不完，那就变成一种需要，这是画家最重要的动力。你若觉得每张画没有问题，就糟糕了，那就是退步，因此，画总是不停地往前走，总不断产生新的问题，这是观察训练的结果。你没这种训练，就不可能有问题不断产生，那你的艺术生命就死掉了。有的二十岁的画家比八十岁的画家观念还老；有的八十岁的画家比二十岁的画家还年轻，这是由创作精神维持他年轻的，因为他的想法是新的。我讲的新，不是表面的新，我记得有个画家学马蒂斯，他教人时总是说："新呀！新呀！新！"怎么叫新？新，根本不是那种表面效果的新。还是观察深刻之后，才把你引到新的道路上去。观察总是照老办法，那样的新也不见得就是好。所以我主张，绘画对于一个人要诚恳、忠厚。画家本身要有一个忠实、诚恳的性格，假如对自己说谎，骗自己，是不能做一个画家的。所以绘画的问题，也是一个道德观念的问题。不要骗人家，不要硬求新，要经常考虑自己的画要实在，要有深厚、永久的性

格。当然每个人都是这么想的，还要看每个人的才能和毅力，有人深沉，有人浮浅，有的人可以进步下去，有的人停滞不前。

……假如你们用自己的眼睛去看，能有个自我准确地批评，那么以后，你们的画就慢慢进步，眼界就能放得开，不然，你就不能吸收很多好的东西。如果不限制在具象方面，你们还可以有更多的自由。

每一个抽象派画家，也都有一个依据，比如杰森·帕洛克讲动作；瓦斯特讲空间，讲颜色比例；比如克莱讲结构，有点像中国的东西；哈斯同是动的，他的画受中国的影响，形式完全是西方的。他是德国人，当然受到康定斯基的影响。比如米罗又是一种办法，他有民间的东西，受中国字影响，他画画时常把中国字图表放在前面。所以，每个画家有一个出发点。讲穿了，近代欧洲画家、美国画家受中国影响很多，而我们呢，受苏联影响……。

我们中国有那么多传统，非常深厚、非常丰富的传统，比如商周铜器、汉魏雕刻、玉器、唐宋陶瓷、绘画、书法这一大套。你看，中国书法也在不停地演变，石鼓文、篆、楷、草……为什么中国的书法没有以前好呢？当然，创造精神比较少的关系，受王羲之、米芾的限制太多了；中国画为什么进步也小，还在仿唐宋的味道。而唐宋的画家，也是在自然生活中体会的东西，并不是抄。这一点是中国现在不能够理解的，为什么我们还在抄？中国这么多最好的传统，每一个人只要拿出一部分自己最喜欢的，对自己性格最接近的，把它消化，然后把学到的西方的东西——要拿好的东西，也不要收他们旧的东西——把两方面最好的东西合起来，然后再加上自己的个性，慢慢地自然而然地融合起来，那你的作风就有了。这个作风，还不单单是地方性的作风，不是中国土产的作风，要有世界性的作风。所

以眼光要看得大，看得远。如果没有世界性作风，根本不可能在世界上立脚。比如法国有很多画家的作风，限制在法国的作风里，所以没有在世界的潮流之上，没有在国际上有市场。总之，你们年轻时开始，就应该往远的地方想，想将来做国际上有地位的画家。同时，开始学画时，你就认定自己的工作像做和尚一样，一生画不完。我现在画了五十年了，越画越有兴趣了，觉得好玩了，因为我现在自由了。现在我自己画画，觉得很开心，所以我烦闷时一到画室就完全是另一回事了。

我画画从来没人来捣乱，我不让人家看。我的画室四面墙，后面一块玻璃从来不开，光都从上头来。没有人能看到我画画，我觉得画画叫人看，总不免有点做样子。我就避免这种影响。自己一个人画画，无意之中，感情和画面就连在一起了。就连弗朗索瓦叫我，也先打个电话，同意后再进去。

这种一米左右大小的画，你们当做一种寻找研究的东西，画大画时，你们把个人摆进去了。你们不能在那大画中找啦。好像是画同本身打架一样对立。所以在教室里不宜画太大的画，在这里面研究，找到经验，将来画大画时可以利用。

画什么画也是一样的要求，画裸体或不画裸体，所有真正画的结构方面还是一样的。明白这部分，画别的方面也一样。〔孙建平：到最后还是画想画的东西〕我在教室里也让你们画你们想画的，不过是借题发挥。有个摸特儿，有个根据，我改起来方便，但也是让你们按自己的方法去画。(耿建翌：那您说刘大鸿的画没有出路?)因为他的画，画几丈都可以，问题太大了……。

现在大家的画好多了，每个人的作风，开始有一点面貌了，开始完整了。〔对孙建平的画〕他那个颜色再大胆一点，太闷了，太闷了，你在搞什么我还不清楚。〔鸥洋：他想学雷诺阿哦〕!雷

诺阿，雷诺阿的颜色很新鲜，可你的太闷了，你是天津的雷诺阿……。

五月十四日（周二）油画人体

〔对俞洋奎的画〕这里噜里噜索的东西要简单些，我一直主张简单的里面有东西。你的画好多颜色是孤立的，关系要连起来。你的这个颜色太多了。〔俞：我怕画面平均，点些这种色活跃一下〕不要管它，你要看画面上需要什么颜色，用什么颜色，不要好像是模仿什么。

你们大家的气氛还不错。〔俞洋奎：我们平时从来没有这么多人一起画〕那你们吃亏喽！人多一点，大家有竞争心，你们画完后，大家可以在一起互相探讨，你评他的画，他评你的画，大家研究研究。我们平常也常常研究，不是坐咖啡馆，就是到画室来研究。现在你们活一点了，我也不希望你们画成一样的活。我不想生一堆孩子，想每个人和每个人都不一样。

〔有同学谈到以前画时先起小稿〕画小稿没用处，好像放大，这样就容易抄小稿，失去偶然效果。〔鸥洋：第一眼有一种灵感，想保持这种感觉，有一种想法〕我是画一步解决一步的问题，下一个问题来了，再解决一个问题。你晓得什么叫灵感，灵感很少的，不会自己来，一分感觉九分功夫，这叫敏感，大家控制的方法不一样。画画不要这么多理论，我觉得理论越少越好，只要眼和手结合起来。你们老圈套太多，拚命打破你们的圈套。〔鸥洋：保持第一感受〕我最反对这个，画中如没有意外，那就没意思。如果每张画有个成见，那画出来一定和你以前的画一样。〔鸥洋：画之前先有个感受再画下来，可以吗?〕问题是你观察的有没有价值。

画家最重要的工作是“选择”，怎样把精彩的东西选出

的好处，你们从来都不想。

〔赵先生给蒋跃辉改画的背景，第一次改成灰的，第二次黑的，第三次是暖白才罢休。〕

五月廿一日（周二）上午人体，下午肖像

〔赵先生因去苏州，晚归一天，来教室后，见到大家的画很高兴〕

今天的画都自由了，我不是恭维你们，你看班上的画已经有生气了，已经在动了。

〔对孙景刚的画〕不要都松，有的地方松，有的地方紧。

〔对刘爱民的画〕唯一的根据是你们自己，这个地方可以摆脱对象改一改，为了画面好看。

〔对佟振国的画〕颜色不要限制，不要只是一个颜色，不要画的像水彩，也不要太厚。让它不断地变化，画时要跟着模特儿的动作走，颜色也要跟着模特的动作走。

〔对阮杰的画〕问题是想办法把它醒出来，你们是闷进去。几个重点一拿。

〔对滕英的画〕我给你的画这里加条线，这条线很重要，你没有它。

〔对李争的画〕你的画也好起来了，没有那套了。其实不难，不会观察就没事做．就走到老圈子里去。

〔对尚扬的画〕不要太单调，里面要包含些东西，颜色中要加些变化。但底下的暖颜色不能一点不要，根据整个调子，慢慢丰富起来。

〔对许江的画〕很好，非常敏感。但要注意，不要老用这种手段。要经济，不该用的不用。

〔对魏光庆的画〕又改变作风了，本来你淡淡的调子，我很

喜欢。现在和大家的作风差不多了。颜色也灰了。

〔对孙建平的画〕转动的笔太多了，笔触要随着结构，不要无中生有。不是画面上需要的不要添加。

〔对章晓明的画〕这里画的非常好，胸部也这样自由就好了，主要还是受形的局限。画成男的也没关系嘛！

〔中午下课时，两个苏州青年拿着画请赵先生看〕你们想表现什么？〔答：宗教的色彩〕什么都画啊？〔答：各种手法都尝试，照着做理解深。〕你这幅画好。〔答：不见得，我们认为现在的绘画已发展到表现人和人的关系，人和自然的关系了……〕噢，道理太大了，我不懂。

〔下午赵先生请夫人弗朗索瓦·马尔凯为我们做模特儿画肖像。〕

我好长时间没画肖像了，可是我觉得忘不了，像中国话一样。功夫是忘不了的，年轻人要好好锻炼功夫，不然，到八十岁就后悔了。

〔孙建平：蒙克的画我很喜欢，您怎么看？〕蒙克的艺术叫表现主义。他是挪威人。美国的画受他的影响很大。那时有两个艺术中心，一个是巴黎，一个是德国。德国也有不少画家。〔成南炎：德、法您喜欢哪个国家？〕各有各不同，当然偏爱法国。我倒不是偏爱法国的作风，我偏爱法国几个画家。马蒂斯、塞尚当然不用说。但对莫迪里阿尼的评价，我不太高，他的画临死前不行了。夏伽尔1925年以前的画很好，到后来也不行了，他受法国民间艺术影响很大，来法后受立体派影响，但还是俄罗斯味道。

〔刘大鸿：您对杜桑的艺术怎么看？〕达达派艺术对现在只有坏处，没有好处，达达派要推翻一切传统。艺术不能脱离传统。杜桑最完整的作品《下楼梯的女人》还是受立体派影响。

我在美国看了他写实的画，你都想象不出来有多么差，他们搞小玩艺儿，把马桶倒过来也算个作品。毕卡皮亚搞几根洋火棒……他们是"斗心"，谁要这样都可以嘛！你从修水笼头的破烂中，收回几个摆上就可以嘛！从六十年代以后，创作方面有些乱，有个空的动向，没什么新的发现，要走的路都走尽了。要找一条新的路。

画画理论越少越好。"未来派"的宣言有好多，他做到了没有？我对超现实主义画家用艺术表现某些观念表示怀疑。我认为：画家在画画时，是一个冒险，画到某一步出现了问题再解决。而他们在画之前就要表示某个观念，我很难理解。

〔鸥洋：好像欧洲画家的画风经常变，变得很厉害?〕应该说是美国画风变得快，一上一下，变幻莫测，你们性急就可以到美国去。〔刘大鸿：我们中国人性格都很慢〕我看你性子就急嘛！〔刘：第一印象往往是非本质的。〕那我看错喽……。美国我去过二十多次，熟悉的画家也很多，他们也讲他们的苦恼，就是受各方面的影响太多。我们在法国不受这些影响，比较稳重，关门画画，也没人来找你，画商不请也不会来的。所以比较安宁。在法国，画家没有国际市场，很难。有国际声誉的画家也很少。画家有地方性画家和国际性画家。地方性画家是指法国本地画家，但要达到国际水平是另一回事。〔鸥洋：在法国搞具象的多，还是搞抽象的多?〕以前抽象画画家很多，现在淘汰了很多，每一派真正留下的没有几个。米罗那时代的画家也没有几个了。每一个派都是讲起来是一个派。结果这个画家自己有了他自己的画风后，才被留下来，其余的都淘汰了。

总起来讲，艺术不能脱离传统，一切要等五十年后或一百年后再说。不要时髦，你弄时髦玩艺儿，就容易被淘汰。

〔尚扬问：一个人如何既保持自己原来的作风，又要吸收

新东西?〕各方面能接受的都要接受，然后消化了变成自己的东西。要注意选择好的，不好的不要。先要消化，不然吃多了坏肚皮也不行，不消化就会变成抄袭，中国有些画家总是仿这个仿那个……。

……就是临画也要有自己的主张。临画的人很多，毕卡索临过很多人的画，他靠自己的理解去临，临画时要去理解作画人画时的心境。不要抄，就有一个进步，不要临皮毛的东西。比如临中国画，不要临它的结构，要临它的呼吸、精神。临画也是个"借题"，借它去想法理解认识塞尚、马蒂斯、毕卡索。不要学他们画的样子。那就等于学皮毛了。有许多人喜欢学人家的外表形式。你学他那些有什么用？一个创造性的画家总是在变，在演进，你临他都没办法临，跟不上。不过你们对传统的东西应该借鉴，你不了解传统，那很可惜，不了解传统就没法进步。没有印象派、野兽派，表现派也不可能出现。每代有每代的问题。二十世纪的画家不可能画十八世纪的画。绘画问题是一生的问题，问题总是不停地产生。凡高年轻时也受很多人影响，后来他也改变了，因为他自己有主张，受影响也没关系。

五月廿二日（周三）油画人体

〔看陈海燕的画〕我总是要求你们单纯、简单，简单些才有趣味。你看我给你简少很多东西，现在已经有画意了。等到你们能够自己选择就行了。

〔看刘大鸿的画〕你的问题是不画主要的东西，你在旁边搞很多小东西，你看你这些东西怎么能衬托主体？你自己找的麻烦，你自己解决，你把其它当做主体，看你怎么办？我暂时不改，你想不出办法我再来。

要看得多，画得少。你画得多时，总有一种自动的——人的手总是从左到右，从上到下，总是这个样子一转——总是这一套。现在在班上我不停地跟在你们屁股后面，你们都变了。但是我走了以后，怎么样？还坚持我讲的这些吗？还是又走老一套？轻车熟路方便一点，这是你们自己要选择的。但是，对你们自己的画要想进一步，我想，还是应该不停地提出问题。〔刘大鸿：我们提问题总提不到点子上。〕每个人总有不完全的地方，问题是你看得清楚，看不清楚。有的人照镜子总是：哎呀，我多漂亮！有的人越照越丑，不是办法；自己觉得满意也不是办法，最重要的是自己对自己的好坏要清楚。

〔对蒋跃辉的画〕他的画是油，要定住，把自己安静下来。你这画的边缘这么亮？这一亮就把整个画弄坏了，应该把这一块东西并在这一边，加强这里，不重要的地方不要加强。这么一加，使它这一块不能独立，也同其它部分不冲突了。……这条线与那条线，哪个重要呢？那也要选择，那么就把这个地方移过去，这就简单了。因为动了这一边，那一边问题也来了。各种处理方法都有，不要只是一种处理方法。

〔看尚扬的创作〕没有动的感觉，平了一点。内容丰富，生命力才强。你看塞尚的画很考究，推推进进，空间很好。画重要的是有节奏，有的线可省掉，有的线可加强。……你们最要紧的是别走进框框里去。我走后靠你们自己了。〔尚扬：希望您以后再来〕这是最后一次，我为了你们一个半月没画画。这一段课，你们有什么印象，讲讲看。〔吴小昌：有时候清楚了，有时候糊涂，理解上，尤其手头理解上……〕现在大概比第一周理解的多得多了，从画上看的出来。〔成南炎：在掌握大关系的基础上怎样深入呀？怎样再往前走一步？〕慢慢地来，我一直要求你们要简单——整体，整体了再有变化，这个变化不要牺牲

整体的感觉，要保持整体，在里面变化。同时动笔的时候，不要单单动一个部分，而是四方面都要看，不停地看。因为动一笔，到处都要动，绘画是整体的，不是部分的。昨天画肖像，你们又都画小玩艺儿了。

〔对魏连福的画〕你非常敏感，优柔寡断，我看你动一笔就“哎呀，这个对不对”，没有信心。不要管它，画下去再说，动一笔算不了什么，“嚓”刮掉就行了。不要为了一笔好，让别的将就它，这是个大毛病。你们要改的时候，要整个地改，不要将就一两笔，一笔好，就照这个地方搞，这是不可能的事情，整个好，才是好。

绘画的事业是这样的，高坡、下坡，高坡、下坡，不能够一直上去，和患神经病差不多，有时好一点，有时坏一点。做艺术家应该晓得一生的生活就这样，高高低低，高高低低。高的时候不要得意，低的时候不要灰心。

说到高高低低，我想起我的一件趣谈，我画的画很高很大，画时需要爬到高凳去画。我在画画时，一会跑上去画一会跑下来看。有一次画时忘记在高凳上面了，一退脚步就跌下来，手跌断了八段。现在里面还有两块铁。我要坐飞机，得提前去报告，不然，毕、毕、毕、“你带来什么武器了？”有人建议我买个升降机画画，弗朗索瓦说千万别买，那东西不好控制，弄不好一下子冲到顶上碰了头。〔鸥洋：底下放个网子〕那成了马戏团了，哈哈……。〔鸥：您没有助手？〕没有，我画画时不希望别人在旁边。

怎样保持新鲜感，要越画越好，不能越画越灰。能够完成，不使它疲倦。〔长期画下去的话，东西越来越多〕那是错的，一定要保持单纯，你们越加越噜索。你们太注意主题。无论人体还是静物，对象提供的只是抒发胸臆的启示，只是表现感情的

依据，重要的是培养独到的观察，组成自己的画面。模特儿只是一个借题，不是画它——模特儿还是静物，不要做它的奴隶，你要主宰它，而不是它主宰你。你们一见模特儿，就怕得要死，颜色上去很多，结果都是灰的。要保持住新鲜感觉。你们要记住这句话，就是绘画中所有东西都是个借题，不过是借它来表现自己，来抒发你的情感。应该老是对自己讲，管它是什么，我想画我想画的东西。也就是借它这个题目，来做我的文章。〔许江：我国传统画论中也讲究"得意忘象"，意思也是借题发挥。〕老子讲过"大象无形"，这就是真正绘画的道理。

画画不仅仅是画的问题，要像和尚静养一样，想一想怎么画，把主题忘掉，把世界什么东西都忘掉，你就把自己摆进去，使人本身同感情、同画面连接起来。什么是创造，创造是你的心灵同画面的接触。模特儿什么的都是借题，不过就是表现自己。你们受的教育恰恰相反，不要表现自己。我现在就是想把你们每个人的个性拉出来，有个出路。要做到自检，不停地自己批评自己，每一笔都要问是不是对的。自检能做到就能经常发现自己的问题。一个画家应该总是不停地不满足自己。你满意就没问题了。现在你们问题太少，怎样使问题多起来，这要自己训练自己，观察要深刻，那个时候就行了。

我们下周画静物。画肖像已有点问题。肖像、静物都是借题，都当借题好了，就是我的感情同它发生关系。其实，绘画就好像同恋爱差不多，好像这个同这个接触的关系。〔许江：也可说是交流〕同你和它交换是不是？开始画画的时候都是拘束，一看见模特儿，就被她的形状箍住了。你们重要的是像不像。其实这个不是主要问题，你功夫好，总画得像，关键在像之中有另外更多的东西，这种更多的东西，就是要你们自己去找。你们画像时，还只是看见眉毛、眼睛、鼻子这一大套。我耽心的

是我走了以后你们怎样保持这个态度。我一个多月没画画了，我这个改画同自己画不一样。〔许江：赵先生再过几年来看看，总有一些人还在这个学校里。〕那个时候，我希望你们不需要我了。

〔许江：您走以后，我们还应怎么做?〕最重要的是坚持你自己，为自己画画。你们想办法闭住眼睛，不要看低级趣味的东西。……画就是自己的言语，你把自己的言语讲出来，应尽量明瞭中肯。要说一大堆话，噜里噜索人家也听不懂。只要自己懂就行了，自己懂了以后，人家也会慢慢慢慢了解。不要将就别人的趣味，因为别人的趣味拿谁做标准呢？……十个人之中也不能讨好两个人嘛！何必呢！就是我们在法国画画也不容易为人讨好，不要以为法国人欣赏趣味就高，一般的人都是差的。如我在克拉普，碰见一个人问我画的是什么画，我说抽象画。他说：噢！抽象画，毕卡索、毕卡索。你看在法国都这样，什么国家都一样，只有很少人懂你的画。不要以为你成名了，就有很多观众，没有这么简单的事，懂得你画的人，一个手都数得清楚。说是好多人都懂，那是骗人的话。应该分成两种画，一种专门为教育的画（宣传画)；一种是为自己画的画。要你自己选择……，不坚持的话，中国艺术很快就没有了，从明清以来已经堕落了，一堕落就是多少年……五百年都没画出好画来。当然石涛、八大是两个例外，明清也有几个大画家，不多。这样下去不得了哇！你看中国这么多人，出了多少好画家，到现在为止，可怜得很……。欣赏的问题，假如看不到国外的东西，你就多看中国好的东西，很多嘛！你可以在商周铜器里发现好的东西，在唐宋瓷器里发现好的东西。总是往高看，不要往底下看。

〔成南炎：您对老庄的哲学怎么看?〕我很喜欢，觉得学不

完。老子都是空的，没固定的，讲空间很多。给你许多发现，想象。

〔许江：您讲过“空灵”具体一些是什么？〕画画同呼吸一样，人需要呼吸，不呼吸活不下去。绘画也要呼吸。你要把自己的感情摆进去。让画面同你一道呼吸，画面要有紧有松。到处紧——透不过气来。到处松——就空洞。世界上事情都存在着对比。音乐总有停的时候，中国画中也有休息的地方——空白。这个很重要。不懂画的人，总希望画是满满的，不知道透气。

五月廿三日（周四）油画人体

〔魏连福：以前我们画油画讲究很多油料，从画布制作，到一层层往厚里画，先画素描，后上色彩，然后不断深入，这和我们现在的油画技法不那么接近。〕我不要听。〔魏连福，您能不能再讲一讲您的油画技法怎么画？〕我不是告诉你们要一道画嘛！你们还想以前的，忘了好不好？〔魏：就是材料上有没有区别，操作上，现在画起来自由多了。以前的框框打乱了，以前先用素描打稿很麻烦的。〕我不明白你为什么还提这个问题。〔魏：看你在技术上处理挺好，我们的画由于处理不好容易变灰怎么办？〕油画变灰了，一个是看你材料好不好，另外变灰了一年以后可以加光油。不过太光也不好看，像个镜子。不过加油时，加一点松节油，稀一点。〔魏：我看国外来展览的画，有的是很粉的，不是很光的，没有光滑的面。〕那要看每个画家的喜好，有的追求无光吸油。有的喜欢画亮，因为黑的颜色没油，丰富的色彩看不出来。不过要拍照，就麻烦了。〔魏：波纳尔的画？〕波纳尔，他的画不擦油，颜色很漂亮，本钱也很高，颜料很好。你们的颜料可能做不到。我现在给你们改画时都是

强一些，然后暗下去，打个折扣。〔魏：画起来恐怕不用考虑材料了〕你现在就掌握这么多东西嘛？买不到好的材料，你不要管它。你画一张画自己满意，好像总要画一张杰作似的。不要顾虑。你们学校一般怎么画画？你到这以前你画画怎么样？〔魏：我以前画得比较琐碎，一段一段地画，就是颜色比别人的刺激点。有人说我是“现代派”，其实我明白根本不是。颜色比较灰，颜色在油料里搅，跟泥巴一样，变质很快。赵先生画时，笔上蘸上颜色，没怎么再调，很漂亮。油多的地方，一下子就乌下去了。〕我画的时候，这笔拖过去，再转过来，方法很随便，颜色在布上调也可以，在底下调也可以。不过，我欢喜直接在布上调，不在底下调。有时我也在底下调一个重要颜色。比如淡黄淡绿，到布上以后没干的时候，再把其它颜色揉进去。不要死画，各种方法都试试，画多了就有经验了。〔魏：再一个问题，过去偏爱一个颜色，一辈子也不丢。现在看一种颜色一经整理，灰一点也可以，亮一点也可以，这很有意思。〕变戏法？他可以画得很好，就是想的太多。绘画这个问题，不要先想得太多，先想了没用，如果你的画还没画以前就知道应该怎么样怎么样，那有什么意义？好像你订起计划来同某某小姐恋爱，今天我送花，明天嘛，我送点什么礼物，后天打算同她接吻……，都是靠不住的呀。对象同你的反映是不一样的。画画跟恋爱一样，不能自己先算好一套。你先想好送花接吻，结果她给你两巴掌，那你怎么办？又重新开始？又去买花？所以绘画的问题，不是自己心里先想好，而是人同画面接触的关系。不画时你不要多想。做人要做的笨一点，一个画家不要太聪明，其实那个聪明也是笨。你不能还没动笔先解决问题，那有什么意思。还没生出来，就已经定下同哪个结婚了——“指腹成婚”哪！

你们的问题越来越多了嘛！我不能改得很快了。以前我就是大刀阔斧地“开刀”做手术。现在我要替你们多想了，改得慢多了。〔魏连福：来之前，我以为是来学画抽象画来了呢，我给家写信，说这里学的是写实的，他们大吃一惊。〕不论画抽象，还是画具象，其实道理是一样的。你们把道理通晓以后，画抽象就可以了。问题是你自己首先在观念上要自由，而你们框框很多，禁锢很深，你拘束在里面，就没办法画。现在我先把这些框框禁锢解脱，慢慢地你就知道颜色不是这样用，笔也不是这样使，慢慢慢慢解放了。你内心需要了，便可以画抽象画。我看过他的抽象画，你们觉得好不好？〔刘大鸿：不好。〕我不要夸奖你，是不好，空。

〔赵先生在大家看波纳尔画册时讲〕波纳尔是色彩的魔术师，表面看他有些画很跳跃，叫人眼花瞭乱。但许多画中总有几块非常尖锐的几何形在里面支撑，这些东西帮助把碎的东西连贯起来。在他画幅中，大部份地方很松动。但总有一个相对平静的平面嵌在画中，使画有节奏，有紧有松。另外，你注意他画的很复杂的地方都在暗的地方，不大跳。〔李晓伟：他画的画很理性？〕他的画很直觉的。〔许江：一种经验〕他就是寻找光的振动的办法，你看他的颜色很大胆，很灿烂，颜色在颤动。

五月廿四日（周五）报告会

……有两个关于艺术教育的问题，我谈点看法，一是国内学校浪费太多，听说每班上有一两个模特儿，只五、六个人画。我在法国时班上三十到四十个人，就是一个模特儿。你们画架也考究，什么都考究，吓我一跳。现在我班上二十七个人，只一个模特儿，摆在中间，大家围着四面画，没背景。大家围着画，不会专画正面，你们老是顺着光画，大概没画过背

面的光。光的问题，并不是单单画正面光。画多了正面光，后面光的问题来了就不会解决。二是关于中国画和油画的问题：世界到现在为止，中国画和油画其实很近。思想方面是越来越近。从十九世纪末开始，欧洲绘画受日本版画影响很大，遗憾的是，中国在宣传方面做得太差，所以日本在各方面比我们占上风，外国都知道日本而不了解中国，中国是什么位置都不大清楚。我觉得现在绘画的问题，不是中国或者是欧洲、美国的问题，而是国际的问题。所以，我觉得中国画同西洋画不应该分，应该在一起。外国人素描是基础，我们中国画毛笔字是基础，两个都是绘画基础。但两个基础合在一起用也是一样的。我觉得中国画和西洋画没有冲突，只能互相帮助、互相补充。不能说你是画中国画的，我是画西洋画的，分得很清是不通的。我们这个班里就有一位是画中国画的，有一位搞工艺的，他们两个人都画得很好。画中国画的那个画家很敏感，很明白我的意思，因为他懂中国画的“连”，对于笔的用法就比画油画的同学自由一些。而好多画西洋画的同学素描功夫很好，但就是摆脱不开西方给你的影响，用笔只是慢慢地摆。

我认为有两种画家，一种是地方性的画家，一种是国际性的画家。现在我们应该有个目标——不是做中国画家。不是做欧洲画家——我们的目标应做国际性的画家，这是我对各位画家、同学的希望。我觉得世界变得越来越小，将来还会小，不要把自己放在一个圈套里面，我希望中国画系同油画系并在一起，就叫绘画系。不要学西画的觉得与中国画没关系，学中国画的觉得与西画没关系。中西画分开，在十九世纪还可能，现在中国画和西洋画的界限已经没有了，两方面的关系越来越近。以前是画国画必须有国画的样子，画油画要画成外国人的样子。为什么要画成外国人的样子呢？为什么要画成中国人的

样子呢？这个中国人的样子从什么地方说明呢？……不能说范
宽、米芾是中国画家，他们是世界性的画家。毕卡索你能说他
是西班牙的画家吗？他是属于大家的。〔有一种理论，说艺术中
心要往东方转移〕什么叫东方，什么叫西方，现在都分不开。
不讲古代讲现代的画家，最重要的还是塞尚、马蒂斯。我觉得
他们是真正严肃的画家，给了我很多启示。尤其马蒂斯写自己
经验的笔记，给我很多教训，等于圣经一样。我对马蒂斯最感
兴趣，我对他的画非常崇拜，这次带来他一张素描，还在不断
地研究。二十世纪的绘画，不朽的画家就是马蒂斯。因为在外
国，在中国也是这样。很多画家年轻时画得很好，如莫迪里阿
尼，画到三十六岁就死了，但他后来的画并不太好，幸亏他三
十六岁就死了。你看德加也这样。真正好的画家留下来的不
多。也有些画家到八十岁才画得很好。我们还有些希望。艺术
家的历程不会是一直往上爬，总是高高低低，有时失望，有时
高兴。我一点也不心急，越年纪大，好像越有时间了。

〔儿童画对您有什么影响了〕我早期受各方面影响，那时不
像现在有这么多书，都是"剪贴"。我记得学过莫迪里阿尼，照
着镜子画自己，长长的脖子……我很早就想到欧洲去看看原
作，印刷品差得太远了。有一段我看我妹妹画画，画的相当自
由，我就学她，想办法转变。但后来就完了。我六、七岁的小
妹妹后来就不行了，越画越坏了，这个不长久的。

〔您对现在的中国画怎么看〕有很多画家我很崇拜，并且是
我的朋友。李可染、黄永玉、吴冠中、张仃，我没什么批评。
我觉得中国的传统——唐宋的画还好。我对中国的传统一直很
尊敬，中国好的东西实在太多，铜器、瓷器、书法、绘画，当
然有一个时期只抄古人的墨迹，没有创造精神，这点很可惜。

〔您对书法的看法〕日本现在的书法很活跃，京都有一派叫

"新书法派"，在国外经常开展览，把中国字变成很多形状，有一段在欧洲相当出风头。不过我觉得字是字，画是画，书法的空间关系同绘画的空间关系不一样，它是一种造型，但同画两样。中国字对西方影响很大，尤其对抽象派画家。

〔您是属于什么派?〕属于抽象派的。批评家总是欢喜戴个帽子给你，他们叫我是"抒情主义的抽象派"。

〔毕卡索一直很重要吗?〕我认为毕卡索是非常重要的画家，一个世纪他的画一直不停地在变。这个人我认识他，精力充沛得可怕，工作时间相当长，十二个小时地工作……。

〔您还想不想改变风格?〕需要就变，不需要就不变。因为自己不满足才变，变也总是要有一条路线的，不是这一下子，那一下子；不能黄毛丫头十八变；不能我今天画超现实主义，明天画写实主义。像走路，总得照一条路走，不能跳这跳那，要把腿跳断的。

〔您谈谈对艺术的看法?〕我对艺术的看法是，绘画之前不能先有个准备，因为每张画的问题都不一样，你画到一个部分，问题来了，你想办法解决，解决以后又有另外的问题。整个画，不是一部分一部分的画，是整个一起画。把人体摆在布景上面，或坐着，或站着，它同四周联系的地方都有很多很多的变化。你后面摆一块白布，头上摆一块草莓布，问题就开始了。所以一般画画，人体画完了背景铺一铺就够了。这还是文艺复兴时代的观念。文艺复兴的观念是有一个主题——圣母同她儿子——耶稣，画在一起，然后把背景画漂亮点就完了。我们现在绘画的问题就是从印象派开始，开始把这个观念打破。透视的问题也好，空间的问题也好，都发生了改变。绘画是整体的。我不是讲革新、讲新奇。我讲的都是很古典的、很实在的东西。就是画一张画，对主题以外的东西应该注意，不要把

主题单单一句，好像什么问题都没有了，A、B、C、D一套这样地搞下来就完了，自己也没意思。对别人也没意思。

〔您谈谈您的创作经验?〕老实说，我一点经验也没有，乱画。我每天都是画四个小时，有时七个小时。我是实际工作的人。还是眼、手、感情方面的事。最重要的还是感觉方面的事。贝多芬讲："三分敏感，七分工作。"一般地讲，国内的画家很用功，所以我一进班，就说你们不是技巧的问题，主要是观察的问题，怎么看，怎么把自己的感情同看到的东西连到手上，而表现出来。这点很重要。并不是画的问题，而是观察的问题。因为观察正确每个人才能有每个人的作风……。

〔您再谈谈对技巧的看法?〕我说的技巧等于本钱。没有本钱，什么也做不了。尤其你们很年轻哪！在二十五岁以前，不把这个基本功打好，以后再补就不大容易，所以，照我老资格讲话，希望你们把功夫打好，因为基本功夫打好，将来画什么都没问题。

有人说抽象画就是乱画，那是不可能的事。画抽象、画具象，道理是一样的，都有空间、结构、光彩和颜色的问题。你对这方面的认识不清楚，就会乱画，毫无办法的。所以有人说我不敢教抽象画，是我怕同政治有冲突。根本不是这么回事。绘画的问题，是一种本身的需要。今天画这，明天画那，简直是变戏法，不是画画。

你有了真正的功夫以后，随便搞什么都可以。所以我一直注重功夫的。假如我没好好下过功夫，我想现在改不了你们的东西。现在我改的时候是每个人怎么画我怎么改，不是照我的办法改，那样太方便了，照我的一套就完了嘛！现在巴黎的学校也是一样，有许多教授教他们的学生都和他画的一样，有时候学生比他画得好，这样就麻烦了。你们基本功打好以后，发

展就自由得多，你们要走哪条路就自己走，用不着我来告诉。

绘画是一生的事情，像做和尚一样。要不停地画，不停地画，不停地画，一天都不能停。我能够生活，我要画画；我不能生活，我也要画画。一个人选定了画家这个职业就苦了，所以，你吃不了苦，还是找别的事情做。

五月廿八日（周二）上午人体下午静物

〔对许江的画〕主题和背景不要混在一起，要蓝就大胆地蓝，要红就大胆地红，位置要对，根据整体关系再组织。

〔对刘爱民的画〕你画的不错，但用笔太油。你这样画我不反对，就是怎样连起来。你在这地方就断了，没接起来，不负责任，不要随随便便。我高兴的是你有了新的画法。〔赵先生用纯黄在背景上改〕……这是马蒂斯的办法。不要噜里噜索，重要的地方没有，不重要的来了一大堆。应该强烈的强烈，不应该强烈的不要强烈。〔赵先生在人体上画了两根很精彩的线〕这样就行了，观察准确就敢用。

〔对陈海燕的画〕你这张是学点彩派，十九世纪的，现在还搞勿来是（上海话：没意思），应该前进一点。你可以用他的经验，闪烁一点，但要连起来。

〔对耿建翌的画〕这又是一套了。我从来不反对人们怎么画，但至少是要把关系连起来。这条线从什么地方来，到什么地方去，要有个交待，不要没有根据，没有联系。你可以变，但要变的有道理，不要离了谱了。只要适当，怎么画都可以，不适当就是乱画。

〔对李晓伟的画〕这画得不错，很好，要把窗子和布联起来，到处都要讲究，不能马马虎虎。胸部很好，脖子要连起来，这条线出烂污（上海话：不正经，不考究）。一张画，一点也不要

放松，松不等于随便，你们选的是不敢松的自由，我给你们改时也不敢放松，一放松就出毛病。

〔对王丽华的画〕这块颜色是我改过的，不好，和那个关系不对，要灰下去，不要因为我改过的就不敢动。

〔吴小昌：现在吃的太多，有点消化不良了〕真的？〔梁铨：不是医生的缘故〕你是嫌麻烦，不肯开刀。就是疮出脓也不开刀。总是要往前走，不要后退。〔吴小昌：我们看的好画太少〕这是你们吃亏的地方，所以画的好的地方也不知道，我想你们好的地方应该知道了。〔吴：天天钉着好些〕两、三天我就走了。有几位已经明白了。以前你们画得灰，照我的办法，就是加好多颜色也有变化。〔尚扬：会不会破坏整体？〕你的颜色摆的稳，根本不会跳出来。〔许江：我们对颜色的选择眼光差。〕你们可以试试看，拣几个颜色纸摆上面看一看，不舒服，用手遮遮看一看。遮住不好的地方，同时应时常退后一点，看的多一点。我自己看毛病大时，越看越厉害，遮时舒服了，就开刀！需要下决心，不要嫌麻烦。画的少，多看，不要快。

你喜欢黄颜色可以，但黄颜色也能变化很多，不要一种黄。黄配紫，你们紫颜色很少，颜色要调，紫是很好的颜色，在不冷不热之间。加一点红变成热的，加一点蓝变成冷的，这种颜色很妙的。

听说那天大会后，有些人有不同看法，我的意见是，叫我讲话，就讲老实话，讲心里话。我觉得中国画和油画结合没什么坏处。我那天特别讲绘画不是地方问题，好象中国画不能侵犯。〔尚扬：南京开中国画理论会，有人倡议毛笔应费掉，材料要改革，引起大哗〕中国画材料已走到极至了，怎样继承？怎样革新？是我们应要解决的问题，总这样总跳不出圈子来，把材料闯开，可以闯出新路来。

〔黄河清：您现在改画是不是根据您以前画具象时期的经验吗？〕不是！都是根据我现在对绘画的认识，我不能返老还童嘛！现在改画用笔、光线、颜色、结构和抽象派一样。

五月三十日（周四）油画静物

〔对魏连福的画：〕绘画是本能的事情，有自己的本性在里边，画到了那个地步才解决，这样每张画，每张画就不一样了，就丰富了。要经济，要变化，把心摆进去。

不要控制自己太多，控制太多就成理论家了。单纯不是简单，整体把握住了再加颜色，再丰富是没关系的。

〔对刘大鸿的画〕……你这幅画得不错，颜色的接触跟每个颜色都很好看，因为它和旁边的颜色搭配的好，这样画很好，又有力量，又包含很多东西。〔刘大鸿，这是赵先生教的。〕这一个月的工作有没有用处？〔刘大鸿：本来自己心里没有数〕你固执得不得了。〔尚扬：他很有个性〕个性是好的，但不要任性。要有自我批评的眼光。个性是一定要有的，没有个性不能成为一个艺术家。

后　记

一九八五年五月，我有幸参加了浙江美院举办的赵无极先生绘画讲习班。赵先生在讲课中博论宏旨，深入浅出，循循善诱，口授身传，虽仅月余，受益颇深，渐悟艺术真谛和精髓。遂从内心感谢恩师之指点。赵先生的艺术思想，博大精深，有些道理不能一时领悟，我尽可能完全地将赵先生的讲课内容做了笔录，留待日后慢慢消化。而后，这个笔录曾多次被一些同行复印传抄；有些刊物还部分地予以选登。基于许多同好的要求，返校后我按类编辑，由天津美院打印成册，于是索者接踵，使我难以一一满足，感到有必要编印出版，以便国内更多的同行了解赵先生的绘画思想和艺术主张。承蒙天津杨柳青画社编辑同志相助，促成此书出版问世，也算了结了本人一桩心愿；并将此书作为对远居海外的赵先生的一点回报吧。

编书期间，赵先生曾两次复信，使我倍受鼓舞，越发感到赵先生的为人谦厚和对祖国艺术的赤诚之心。

在编集过程中，曾得到讲习班中魏连福、刘爱民、李正康、成南炎、黄河清等几位学兄及我院喻建十老师的帮助，在此一并铭谢。

孙建平

一九八七年写于天津美术学院

赵无极讲学笔录

孙建平　编集

天津杨柳青画社　出版

河北新华印刷一厂制版印刷　※　新华书店天津发行所发行

（天津市河西区佟楼三合里111号）

开本：850×1168　1/32　印张2.9　ISBN　7-80503-011-1/J/011

印数：00001-4,000 册　定价：1.32元

1987年8月第一版　1987年8月第一次印刷

统一书号：7174·055